MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 04511 0525

M
25
B13
S.772
-801
B8

Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/31761045110525

И. С. БАХ

ИНВЕНЦИИ

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
МУЗЫКА

JOHANN SEBASTIAN BACH

1685 · 1750

INVENTIONEN

/ZWEISTIMMIGEN UND DREISTIMMIGEN/

FÜR KLAVIER

HERAUSGEGEBEN VON
FERRUCCIO BUSONI

VERLAG MUSIK
MOSKAU · 1966

ИОГАНН СЕБАСТИАН БАХ

1685 · 1750

ИНВЕНЦИИ

/ДВУХГОЛОСНЫЕ и ТРЕХГОЛОСНЫЕ/

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

РЕДАКЦИЯ
Ф. БУЗОНИ

Издательство Музыка
Москва · 1966

Printed in Soviet Union

Вступительная статья, комментарии,
перевод немецкого текста
и редакция настоящего издания

Н. КОПЧЕВСКОГО

M
25
B13
S.772
-801
B8

LIBRARY
AUG 1968
UNIVERSITY OF TORONTO

Индекс 9—4—1

Aufrichtige Anleitung,

Wormit denen Liebhabern des Clavirs, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deütliche Art gezeiget wird, nicht alleine mit 2 Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren progressen mit dreyen obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art mit Spielen zu erhangen, und darneben einen starcken Vorschmack von der Composition zu überkommen.

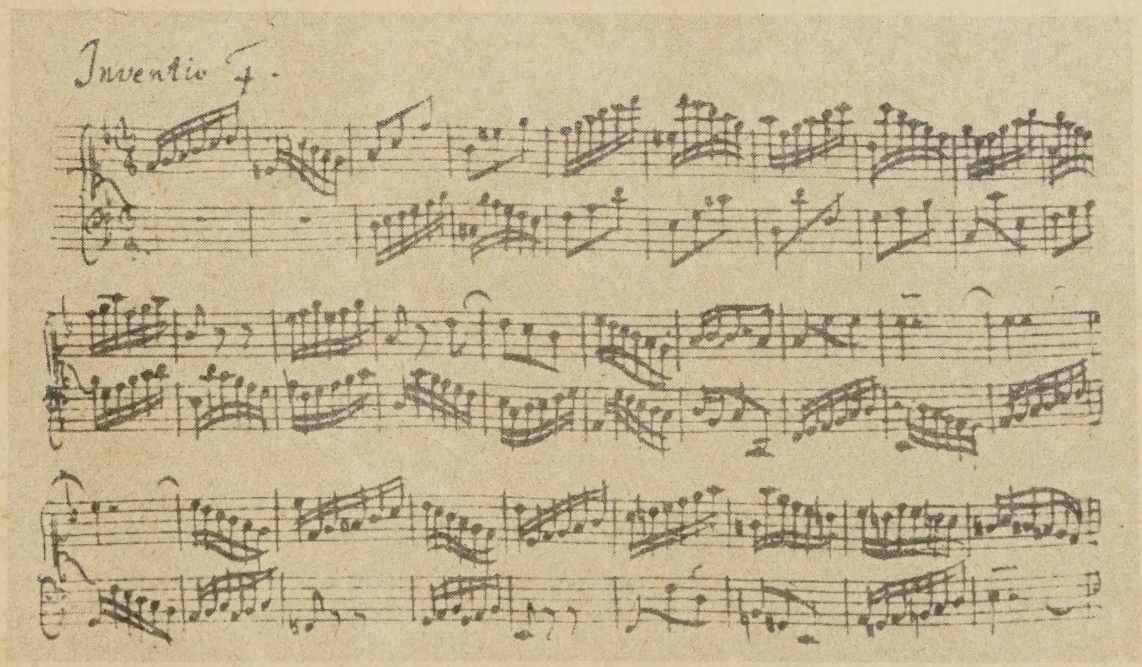
Verfertiget

von

Joh. Seb. Bach

Anno Christi 1723

Титульный лист инвенций. Автограф



Начало четвертой двухголосной инвенции d-moll. Автограф.

ИНВЕНЦИИ И. С. БАХА

22 января 1720 года Бах начал записывать в нотную тетрадь пьесы для обучения музыке своего старшего сына Вильгельма Фридемана, которому тогда исполнилось $9^1/_2$ лет. В этой тетради наряду с «музыкальной азбукой», примерами аппликатуры, таблицей украшений, несложными произведениями различного характера — прелюдиями, хоралами и др. — были помещены 15 двухголосных пьес совершенно нового жанра под названием «Praeambulum» и 14 трехголосных пьес под названием «Fantasien». Это — первый, во многом еще неразвитый, неразработанный вариант двухголосных и трехголосных инвенций.

Композитор, по-видимому, увлекся этими сочинениями, работал над их усовершенствованием, так как вскоре появляется их новая версия, где многие пьесы уже значительно расширены, более совершенным становится голосоведение, более богата мелизматика. Об этом свидетельствует рукопись, на которой, к сожалению, не имеется даты, но которая, как это было установлено, написана не позже 1723 года. В этой рукописи трехголосных пьес тоже пятнадцать; своеобразен порядок пьес: за каждой двухголосной следует написанная в той же тональности трехголосная, образуя цикл, несколько напоминающий цикл прелюдии и фуги. Долгое время эта рукопись считалась автографом и лишь в 1933 году немецкий исследователь Людвиг Ландсхоф доказал, что это копия, написанная, по-видимому кем-то из близких Баху людей. Эта рукопись послужила причиной целого ряда ошибок (главным образом в отношении орнаментики) во многих изданиях, в том числе таких солидных, как издание Г. Бишофа (а у нас — А. Б. Гольденвейзера). Совсем не учитывать эту рукопись нельзя, так как она безусловно скопирована с какого-то неизвестного нам автографа и, наряду с отдельными описками и явными ошибками, дает очень интересные варианты в отношении орнаментики (по-видимому, многие мелизмы добавлялись туда позднее в процессе занятий с учениками), а трехголосные инвенции №№ 4, 5, 7, 9, 11, в этой рукописи одетые в богатейший орнаментальный наряд, предстают перед нами в совершенно новом освещении (в дальнейшем при ссылках мы будем называть ее «Мнимый автограф»). И, наконец, самая поздняя рукопись, являющаяся бесспорным автографом, датирована 1723 годом. В ней пьесы расположены в том порядке, в каком они известны по всем изданиям; двухголосные называются инвенциями, трехголосные — симфониями[1]. Эта рукопись несомненно представляет собой окончательный авторский вариант (в дальнейшем мы будем ссылаться на нее как на основной автограф): об этом свидетельствует и аккуратность, с какой она изготовлена, и то, что она снабжена титульным листом, в заголовке которого подробно излагаются педагогические задачи этого сборника. Вот текст этого заголовка:

«Подлинное руководство, в котором любителям клавира и, в особенности, жаждущим учения предлагается ясный способ, как можно не только научиться играть на два голоса, но при дальнейшем прогрессе правильно и красиво обращаться и с тремя облигатными[2] голосами, при сем же не только знакомиться с хорошими инвенциями, но и прилично их разрабатывать; а главным образом — добиться певучей манеры в игре и вместе с этим получить сильное предрасположение к сочинительству.

Изготовлено Иог. Себ. Бахом, великокняжеским Ангальт-Кетенским капельмейстером. От рождества Христова год 1723».

Кроме этих трех рукописей, являющихся основным источником установления подлинного текста инвенций, существует еще несколько копий, выполненных (с теми или иными вариантами) учениками или современниками композитора. Это обилие дошедших до нас рукописей (а ведь во времена Баха их существовало гораздо больше!) свидетельствует о большой педагогической популярности инвенций.

В этих пьесах Бах соединяет обучение на инструменте (выработка певучего звукоизвлечения, приобретение навыков одновременного исполнения нескольких самостоятельных голосов) с обучением композиции (естественное развитие, не связанное рамками общепринятых схем, интересные поиски новых форм). Но инвенции, несмотря на свою утилитарно-педагогическую целенаправленность, отличаются богатым образным содержанием — это подлинные шедевры музыкального искусства. Не только учащийся, но и зрелый музыкант, возвращаясь к инвенциям, каждый раз будет находить для себя что-то новое (вспомним, как уже на наших глазах по-новому раскрылись, засверкали неожиданными гранями трехголосные инвенции под пальцами Глена Гульда).

Одно из основных требований Баха-педагога — «добиться певучей манеры в игре». Здесь ясно видно, что для Баха основой музыки является мелодия — вокальное начало, и из этого начала (имеется в виду не только мелодия кантиленного типа, но и разнообразные виды выразительной речевой декламации, которыми так богаты сочинения Баха) проистекает все его творчество.

Создав такой замечательный педагогический сборник, Бах ограничился записью нот и украшений, оставив незафиксированными (подобно тому, как он это делал в других клавирных произведениях) такие важные детали, как указания динамики, темпа, фразировки, аппликатуры, расшифровка украшений. Все эти сведения сообщались ученикам

---

[1] Если слово «симфония» (созвучие, совместное звучание — *греч.*) и в то время уже было широко распространено, обозначая большей частью инструментальное произведение (в то время симфония в нашем, современном понятии еще не сформировалась), то слово «инвенция» (изобретение, выдумка — *лат.*) в применении к музыке встречалось редко, а применялось обычно в искусстве риторики, где обозначало нахождение аргументов, которые могут быть применены для развития мысли.

[2] Облигатный (obbligato — обязательный, непременный — *ит.*) — голос, имеющий ведущее, самостоятельное значение (в отличие от аккомпанирующих голосов).

на уроке (известно со слов баховских учеников, какое важное значение придавал Бах живому показу, игре педагога), а для зрелых музыкантов, уже проникших в тайны исполнительства, подразумевались сами собой. Примечательно, что Бах даже не указывает, для какого инструмента предназначены эти произведения, ведь клавир — понятие родовое и во времена Баха включал два совершенно различных струнных клавишных инструмента — клавесин и клавикорд, не говоря уже о духовом клавишном инструменте — органе (вспомним, что почти всю третью часть своего капитального сочинения «Klavierübung» [«Клавирное упражнение»] Бах написал для органа).

Баховская устная «исполнительская традиция» давно прекратила существование, поэтому при издании инвенций одной из важнейших задач — наряду с воспроизведением точного авторского текста, очищенного от всех случайных наслоений, — является педагогическая редакция текста, воссоздающая с определенной степенью достоверности намерения автора.

Первой педагогической редакцией инвенций И. С. Баха (и, к сожалению, одной из самых распространенных в педагогической практике даже нашего времени) является редакция К. Черни, увидевшая свет в 1840 году. Ученик Бетховена, блестящий фортепианный педагог, воспитавший бесчисленное множество пианистов (одним из его учеников был Ф. Лист), Карл Черни (1791—1857) создал законченную в своем роде редакцию сочинений Баха. Ее достоинствами были: продуманная аппликатура, удобное распределение средних голосов между руками. Но эта редакция обладает и целым рядом недостатков. В основу нотного текста Черни положил публикацию известного исследователя музыки Баха и его страстного почитателя И. Н. Форкеля (1749—1818), автора первой книги о композиторе — «О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха» (1802). Форкель, лично знавший сыновей И. С. Баха, ошибочно полагал, что версия инвенций (а также прелюдий из «Хорошо темперированного клавира»), содержащаяся в «Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха», является поздней и окончательной, что якобы сам Бах к концу жизни «исправил» некоторые гармонические «шероховатости», «смягчил» некоторые внезапные модуляции, переченья, значительно изменил украшения. Но мы уже видели — и это давно с достоверностью доказано, — что «Нотная тетрадь» дает наиболее старый вариант и, таким образом, становится ясным, что текст Форкеля и Черни страдает целым рядом погрешностей. Кроме того, в редакции Черни отсутствует живая характерная фразировка,—господствует непрерывное легато. В указаниях динамики и темпов как в зеркале отразились исполнительские особенности эпохи Черни (особенности уже давно преодоленные и делающие редакцию Черни «старомодной» и неприемлемой в нашей педагогической практике): преобладание частой смены cresc. и dim. (так называемая «волнообразная динамика»), отсутствие контрастных динамических противопоставлений, преувеличенно быстрые темпы, большое количество замедлений. Бах в этой редакции выглядит приглаженным, сентиментальным, добропорядочным бюргером, а не титаном, о котором еще Бетховен (Черни утверждал, что в своих редакциях баховских сочинений он по памяти воспроизвел особенности исполнения этих сочинений Бетховеном!) сказал: «Nicht Bach! — Meer sollte er heissen!» [1]

Редакция Черни давала пианистам совершенно искаженный, ложный портрет великого композитора, но она надолго прочно укоренилась в педагогическом репертуаре, так как обладала ярко выраженными чисто пианистическими достоинствами. Попытки дать на основании автографов точный, аутентичный текст инвенций делались уже в прошлом веке (издание Баховского общества и, в особенности, издание под редакцией Г. Бишофа), но отсутствие в этих редакциях ярких убедительных исполнительских указаний препятствовало повсеместному их внедрению в педагогическую практику.

В этом отношении публикуемая нами редакция инвенций представляет большой интерес.

Ее автор Ферруччо Бузони (1866—1924) — разносторонне одаренный человек, один из крупнейших пианистов своего времени, композитор, дирижер, фортепианный педагог, музыкальный писатель (автор целого ряда работ, главным образом по вопросам музыкальной эстетики).

Проблема интерпретации баховских произведений занимала одно из центральных мест в творчестве Бузони. Ему принадлежит целый ряд транскрипций баховских сочинений: хоральные прелюдии, органные прелюдии и фуги, токкаты, скрипичная чакона и др.

С наибольшей полнотой взгляды Бузони на исполнение Баха выражены в его редакциях инвенций (два выпуска: «15 двухголосных инвенций» и «15 трехголосных инвенций», 1891, переиздание — 1914), которые он рассматривал в качестве «подготовительной школы», и — следующего этапа полифонической трудности — «Хорошо темперированного клавира» (I часть — 1894—1897 [2], II часть — 1915).

Редакции этих сочинений с прибавлением нескольких транскрипций должны были, по мысли Бузони, образовать «высшую школу фортепианной игры» [3].

В соответствии с такими задачами Бузони снабжает свои редакции (в частности, публикуемую редакцию инвенций) не только исполнительскими указаниями (фразировка, динамика, аппликатура,

---

[1] «Не ручей! — Море должно было быть ему имя!..» (Bach — ручей — *нем.*).

Подробнее о принципах редактирования К. Черни см. в статье Л. Ройзмана «Карл Черни и его редакция клавирных сочинений И. С. Баха» («Советская музыка», 1940, № 10, стр. 62—68).

[2] В Советском Союзе была опубликована бузониевская редакция первой части под названием «Клавир хорошего строя» (под редакцией и с дополнениями Г. М. Когана, М. — Л., 1941).

[3] Подробнее творческий облик и взгляды Ф. Бузони освещены в вышеупомянутом издании первой части «Клавира хорошего строя» (М.—Л., 1941), в подборке высказываний Ф. Бузони «О пианистическом мастерстве», помещенной в первом выпуске серии «Исполнительское искусство зарубежных стран» (Музгиз, М., 1962), в «Воспоминаниях о И. Гофмане и Ф. Бузони» М. Н. Бариновой («Музыка», М.,1964) и в книге Г. Когана «Ферруччо Бузони» («Музыка», М.,1964).

расшифровка украшений), но и обширными примечаниями. В примечаниях к инвенциям большое место уделено анализу формы. Бузони не только дает определение формы-схемы, но стремится всегда направить сознание учащегося на обнаружение соответствий, пропорций формы, тематических связей. Иногда он советует мысленно отбросить какой-то раздел или, наоборот, продолжить развитие, чтобы ясно представить себе симметрию или нарушение таковой в пьесе. Он сам пишет в предисловии к инвенциям: «Очень важен момент композиции, мимо которого при преподавании обычно проходят; в то же время этот момент — как ни одно другое средство — призван к тому, чтобы развить чисто музыкальную сторону дарования учащегося и повысить его критическое чувство». Напомним, что и сам Бах в преподавании стремился к тому, чтобы все элементы произведения были осознаны учащимся. «Чего не понимаешь, никогда не сможешь правильно исполнить», — часто говорил он своим ученикам.

Большое внимание в примечаниях уделяет Бузони раскрытию образно-эмоционального содержания пьесы—здесь часто встречаются аналогии жанрового порядка («двухголосная песня — что-то вроде интермеццо для флейты и виолончели в какой-нибудь пасторальной кантате» — инвенция 6; «песня, выдержанная в строе баллады» — трехголосная инвенция 11).

В примечаниях содержится и множество замечаний, которые в своей совокупности образуют целый свод принципов исполнения полифонии на фортепиано. Часть замечаний носит негативный характер (не следует оставлять во время пауз руку на клавиатуре во избежание «непреднамеренных мешающих органных пунктов», или «не следует передерживать звуки во избежание иллюзии двухголосия» — там, где одноголосное арпеджио, и т. д.), другие замечания дают конкретные советы: какой голос следует выделить, какой — убрать на второй план, насколько важно выдерживать все тянущиеся звуки, чтобы все время была слышна полифония. В NB к трехголосной инвенции 9 Бузони подробно рассказывает о том, каким образом при исполнении полифонического произведения можно сделать ясно слышными все голоса.

И наконец, целый ряд примечаний посвящен звукоизвлечению на фортепиано (например, примечание 1 к двухголосной инвенции 4, примечание 1 к двухголосной инвенции 5, NB к двухголосной инвенции 6, примечание 1 к двухголосной инвенции 10 и др.).

Но основное, что объединяет все эти замечания столь разного порядка, — борьба Бузони против сентиментальности, изнеженной элегантности в понимании Баха (примечание 4 к двухголосной инвенции 1, примечание 1 к двухголосной инвенции 6, NB2 к трехголосной инвенции 11, NB к трехголосной инвенции 15). Бузони стремится, исходя из самой музыки, показать, насколько противоречит распространенный в его время стиль исполнения подлинному характеру музыки великого мастера — мужественному, чуждому каких бы то ни было вычурностей, не боящемуся смелых звучаний (примечание 3 к двухголосной инвенции 4). Характерным в этом отношении является постоянное подчеркивание Бузони моментов формы (чтобы ученик с самого начала занимался не только деталями, но и осознал общие пропорции всего произведения[1]), а также часто встречающиеся в конце пьес предупреждения «non rall.», «non rit.», «in tempo», так как сентиментальные замедления и размягчения в корне противоречат духу баховской музыки (примечание 3 к двухголосной инвенции 1, примечание 5 к трехголосной инвенции 11 и др.).

Аппликатурные указания Бузони возрождают широко распространенный в эпоху Баха прием перекладывания пальцев[2]. Часто применяет Бузони аппликатуру (подчас на первый взгляд неудобную), способствующую при любых обстоятельствах точному соблюдению требуемой фразировки (например, двухголосная инвенция 13, такты 4, 19). Часты случаи применения нескольких вариантов аппликатуры.

Выработке «певучей манеры в игре» способствует указанная Бузони фразировка, обусловливающая выразительное «произнесение» мелодии, подчеркивающая ее яркий образный характер. Фразировка обозначена здесь не только специальными знаками (лиги, точки и др.), но и группировкой длительностей.

В манере записи нотного текста Бузони в многочисленных случаях совпадения голосов исходит не из воображаемого, а из реального звучания, часто выставляя в скобках паузы (трехголосные инвенции: 1, такт 2; инвенция 2, такт 18; инвенция 3, такты 6, 17; примечание 3 к трехголосной инвенции 13 и др.).

В редакции Бузони воспроизводится окончательная версия баховского нотного текста (за исключением немногочисленных отклонений — см. комментарии). Сложнее обстоит дело с мелизматикой. Бузони почти всюду (кроме трехголосной инвенции 8) расшифровывает украшения, выписывая их прямо в нотном тексте. Ограничивая произвол учащихся и малосведущих педагогов, такой метод лишает вместе с тем украшения того оттенка импровизационности и непринужденности, который им обычно присущ. Кроме того, во многих местах украшения воспроизводятся неточно, или из целого ряда украшений берется какая-то часть. Расшифровка

---

[1] Интересен рассказ М. Н. Бариновой о характере занятий Ф. Бузони с учениками: «Прослушивая исполнение произведений слушателями «Meister-Cursus» (курсы высшего исполнительского мастерства в Базеле), Бузони делал замечания, относящиеся, главным образом, к передаче их формы. Обычно с карандашом в руке, он отмечал остов формы, указывал деление на части, отмечал кульминации. Никаких замечаний, относящихся к вопросам фортепианной техники, постановки руки, технических упражнений и т. п., Бузони не делал. Речь шла о трактовке, стиле исполнения, художественной передаче» (М. Н. Баринова. Воспоминания о И. Гофмане и Ф. Бузони. «Музыка», М., 1964).

[2] «Каждый исполнитель баховских клавирных произведений, — пишет А. Швейцер, — если он не хочет запутаться в сложнейших пальцевых комбинациях, неизбежно вынужден будет пользоваться «перекладыванием», особенно третьего через четвертый и четвертого через пятый; причем пользоваться этим приемом придется не так уж редко. Музыка Баха сама учит нас его аппликатуре и даже в известной степени к ней вынуждает» (Альберт Швейцер. Иоганн Себастьян Бах. «Музыка», М., 1964, стр. 152).

украшений подчас страдает излишней свободой — во многих местах трели, там, где правила предписывают исполнение с верхнего звука, начинаются с нижнего и т. д.

В некоторых случаях Бузони свободно относится к авторскому тексту, удваивая или перенося в другую октаву отдельные звуки (такие изменения у него всегда оговариваются, например примечание 3 к трехголосной инвенции 15), а в примечании к трехголосной инвенции 9 дает для придания торжественности более «органный» вариант окончания.

Яркая индивидуальность такого художника, как Бузони, полемическая направленность его мысли неизбежно должны были привести к некоторым преувеличениям и вызвать отдельные спорные места в его редакциях (в издании инвенций — это и слишком быстрые, на наш взгляд, темпы двухголосных инвенций №№ 5, 9, 13 и др., а также целый ряд моментов фразировки и динамики). Здесь важно подчеркнуть, что сам Бузони не считал свою трактовку единственно возможной. В предисловии ко второму изданию своей редакции инвенций он писал: «Я бы хотел предостеречь изучающих ее от излишне буквального следования моей «интерпретации». Момент и индивидуум имеют здесь свои собственные права. Мое понимание может служить хорошим путеводителем, в котором не нуждается тот, кто знает другой правильный путь».

Со времени первого издания инвенций Баха в редакции Бузони прошло свыше семидесяти лет. За это время было выпущено большое количество других редакций (в том числе основополагающее в текстологическом отношении академическое издание под редакцией Л. Ландсхофа, Peters, Leipzig, 1933 [1]), но вряд ли какая-нибудь из них смогла достигнуть по своим инструктивным (в самом высоком значении этого слова!) качествам уровня редакции Бузони — ее ясной педагогической направленности, яркого выражения единой идейно-эстетической концепции.

В Советском Союзе инвенции под редакцией Бузони выходили один раз (перевод Ф. Надененко, Киев, 1930). К сожалению, в этом издании опущены оба предисловия Бузони, неточно переведены многие примечания, часть примечаний свободно пересказана переводчиком. Позднее целый ряд примечаний Ф. Бузони был приведен профессором Г. М. Коганом в его комментариях к изданию первой части «Клавира хорошего строя» в редакции Ф. Бузони, а также в первом выпуске серии «Исполнительское искусство зарубежных стран».

В настоящем издании обе тетради публикуются вместе. Весь литературный текст Бузони воспроизводится без каких-либо изменений или сокращений. Следует лишь обратить серьезное внимание исполнителей на то, что определения формы, даваемые Бузони в примечаниях, во многом не соответствуют современным понятиям. Мы не оговариваем все разночтения такого рода, считая, что для исполнителя основным в указаниях Бузони является установление пропорций и симметрии (произведенное здесь с необычайной тонкостью и находчивостью).

Немецкие обозначения в нотах даются с переводом, итальянские переводятся лишь в исключительных случаях. При подготовке нотного текста мы учитывали то обстоятельство, что во времена Бузони не существовало еще научно-текстологической редакции инвенций. Поэтому мы произвели сравнение текста с изданием уртекста инвенций под редакцией Л. Ландсхофа (Peters, Leipzig, 1933). Незначительные ошибки были исправлены безоговорочно. Разночтения принципиального характера (неправильные ноты, знаки альтерации) отмечены в наших комментариях в конце издания.

Основные разночтения Бузони идут по линии украшений. Оставляя в неприкосновенности все бузониевские расшифровки украшений, мы вместе с тем указываем в комментариях отклонения от основных рукописей и отмечаем в соответствующих местах неправильную расшифровку украшений, с тем чтобы дать педагогам точное представление об авторской мелизматике. На основании этого педагог в зависимости от подвинутости ученика сможет вводить дополнительное количество мелизмов, принадлежащих автору (известно, что многие украшения вносились Бахом в рукопись уже после ее изготовления, — по-видимому, он вписывал их во время уроков с теми или иными учениками; этим подтверждается мысль, что при исполнении количество украшений можно варьировать).

В так называемом «Мнимом автографе» трехголосные инвенции 4, 5, 7, 9 и 11 необычайно богато орнаментированы. В таком виде мы воспроизводим эти инвенции в приложении (на основании приложения к изданию уртекста инвенций под редакцией Л. Ландсхофа). В приложении к двухголосным инвенциям мы приводим в оригинальном изложении (по изданию уртекста под редакцией Л. Ландсхофа) инвенцию 14, которая у Бузони дается в измененном метре.

К сожалению, неудовлетворительные издания (в первую очередь редакция К. Черни), которыми пользуются наши учащиеся, внесли большую путаницу как в отношении исполнительских указаний, так и в отношении нотного текста (и, в частности, орнаментики), создав своего рода «традицию искажений». В настоящем издании, сохраняя в неприкосновенности всю совокупность исполнительских указаний Бузони, мы в то же время стремимся предоставить в распоряжение педагогов и учащихся выверенный авторский текст.

В настоящем, втором издании этой работы устранен ряд погрешностей первого издания и внесены уточнения в переводы отдельных формулировок.

Москва, 1966 год

Н. Копчевский

---

[1] Это издание включает, помимо нотного текста инвенций, два приложения (вариант пяти трехголосных инвенций и «Замечания к исполнению инвенций»), а также выпущенный отдельной книжкой «Критический комментарий» («Revisionsbericht»), в котором широко освещены вопросы истории создания инвенций и дается подробный текстологический анализ. При подготовке настоящего издания материалы Л. Ландсхофа были нами широко использованы. В Советском Союзе редакция Л. Ландсхофа (без приложений и комментария) издавалась дважды (Музгиз, М., 1959 и 1963).

ПРЕДИСЛОВИЕ

Подробное рассмотрение обычной, повсюду практикуемой системы музыкального обучения привело меня к убеждению, что баховские инвенции в большинстве случаев предназначаются лишь для того, чтобы служить в качестве сухого фортепианно-технического материала для начинающих, и что со стороны господ фортепианных педагогов мало и редко что-либо предпринимается для того, чтобы пробудить в учениках понимание глубокого смысла этих баховских творений.

Обычно изучение баховских инвенций ограничивается выбором их без всякой системы; зачастую применение ошибочных и плохо отредактированных изданий с неточными знаками украшений и исполнения приводит только к одному результату — оно затрудняет понимание учащимся баховского духа; наконец, очень важен момент композиции, мимо которого при преподавании обычно проходят; в то же время этот момент — как ни одно другое средство — призван к тому, чтобы развить чисто музыкальную сторону дарования учащегося и повысить его критическое чувство.

Если такой широко и глубоко мыслящий дух, как Бах, здесь высказал намерение попытаться показать «ясный способ [игры]», чтобы ученик «получил вкус к сочинительству», то нужно признать, что художник в своем творении следовал хорошо продуманному плану и что в каждой отдельной комбинации скрыта своя тайна и свой определенный смысл.

Сделать этот смысл доступным всеобщему пониманию — поставил я своей задачей в этой обработке.

Москва, 1891

ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ

Следующие моменты являются основными, принимаемыми во внимание в настоящем издании:

1. *Воспроизведение текста, не допускающее различных толкований.* (Прежде всего это касается точности исполнения украшений и распределения среднего голоса между двумя руками в трехголосных построениях).

2. *Выбор подходящей аппликатуры.* (В частности, применение 1-го и 5-го пальцев на черных клавишах, употребление пальцевых последовательностей для диатонических фигур при выдерживаемом 1-м пальце: а) вверх 3, 4, 3 — 4, 5, 4 — 4, 5, 3, 4 — 4, 5, 2, 3 и т. д.; б) вниз 5, 4, 5 — 4, 3, 4 — 4, 3, 5, 4 — 3, 2, 5, 4 и т. д.

Применение «параллельных» пальцев: 1, 3 — 2, 4 — 3, 5; 3, 1 — 4, 2 — 5, 3 при диатонических ходах и трелях. Избегание смены пальцев на выдержанном звуке).

3. *Обозначения темпа.* NB. Итальянские и немецкие надписи должны не столько переводить друг друга, как являться взаимодополняющими, поскольку итальянский способ обозначений во многих случаях является застывшим и традиционным и, следовательно, не может в достаточной степени выражать тонкие нюансы, с другой стороны — немецкий способ не всегда располагает твердо установившимися понятиями (как, например, Allegro, Andante).

4. *Обозначения исполнения*, которые должны служить руководством к правильному пониманию баховского стиля. Этот стиль отличается прежде всего мужественностью, энергией, широтой и величием. Мягкие нюансы, применение педали, арпеджиандо, tempo rubato, даже чрезмерно гладкая игра легато и слишком частое piano в целом должны избегаться — как противоречащие баховскому характеру.

5. *Комментарий* [подстрочные примечания к нотному тексту], который — наряду с фортепианно-техническими указаниями и замечаниями относительно манеры исполнения — преимущественно должен способствовать изучению формы [см. вступительную статью, стр. 9 — *прим. переводчика*].

ПРЕДИСЛОВИЕ

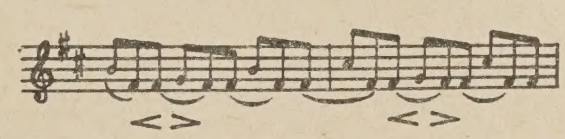
КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

Когда я просматриваю теперь эту работу, выполненную более чем двадцать лет назад, она представляется мне последовательным законченным целым, и поэтому, несмотря на некоторые изменения моих взглядов, я решил перепечатать ее в прежнем виде.

Я бы хотел предостеречь изучающих ее от излишне буквального следования моей «интерпретации». Момент и индивидуум имеют здесь свои собственные права. Мое понимание может служить хорошим путеводителем, в котором не нуждается тот, кто знает другой правильный путь.

Правда, для большинства инвенций этот путь может быть только один, но некоторые из них я и сам сегодня воспринимаю по-иному.

Так, мне кажется больше соответствующим хорошему вкусу исполнение темы восьмой трехголосной инвенции легато (объединяя всю тему одной лигой), одиннадцатой я бы теперь придал более мягкий облик, последнюю инвенцию фразировал бы следующим образом:



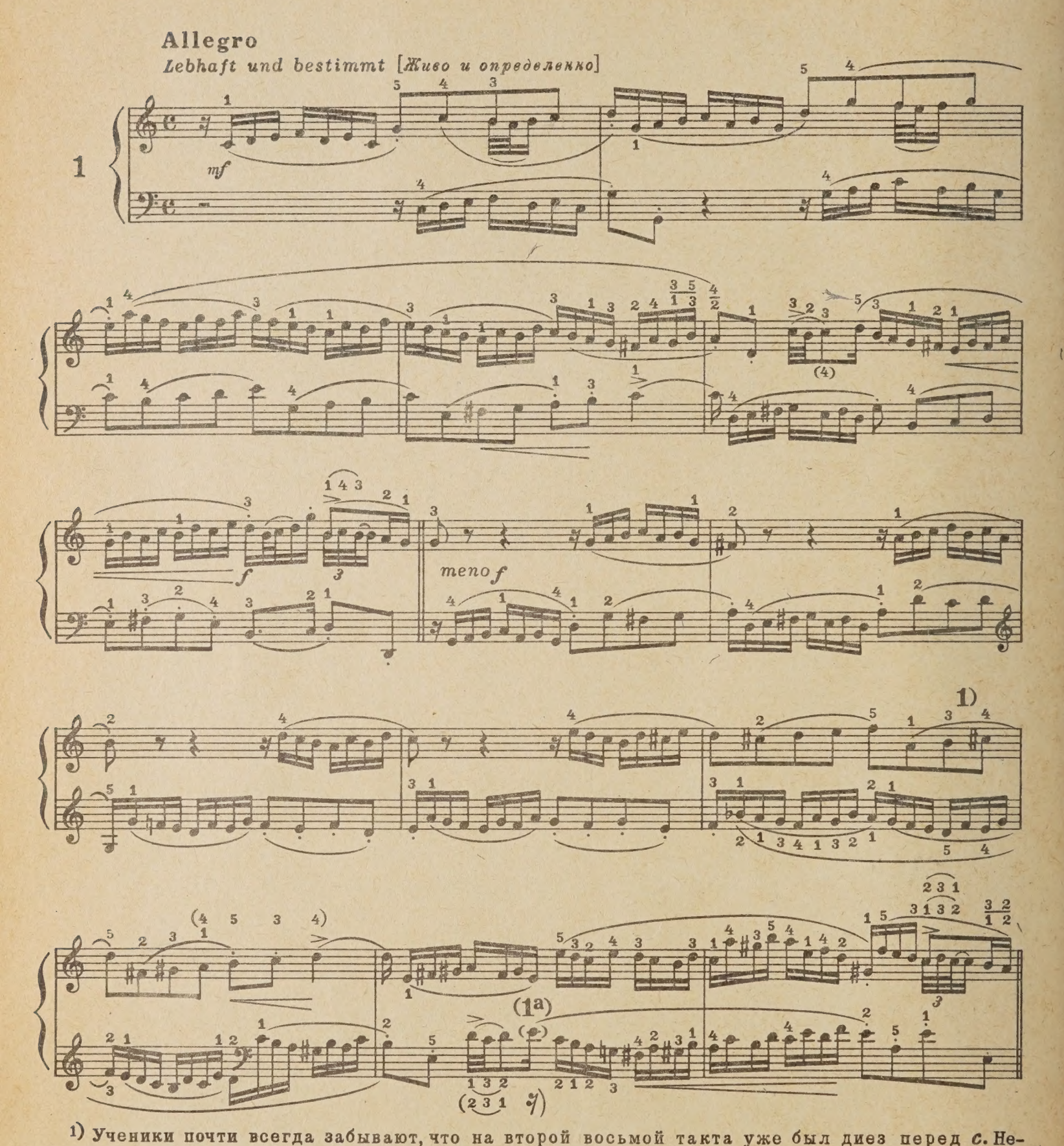
Я теперь мало или совсем не применяю смену пальцев на повторяющейся ноте (также в пральтриллерах и мордентах) и все больше избегаю подкладывания первого пальца.

Наконец, я уже больше не останавливаюсь на малозначительных деталях и побочных моментах — выражение лица для меня важнее, чем его отдельные черты.

Берлин, июль 1914 *ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ*

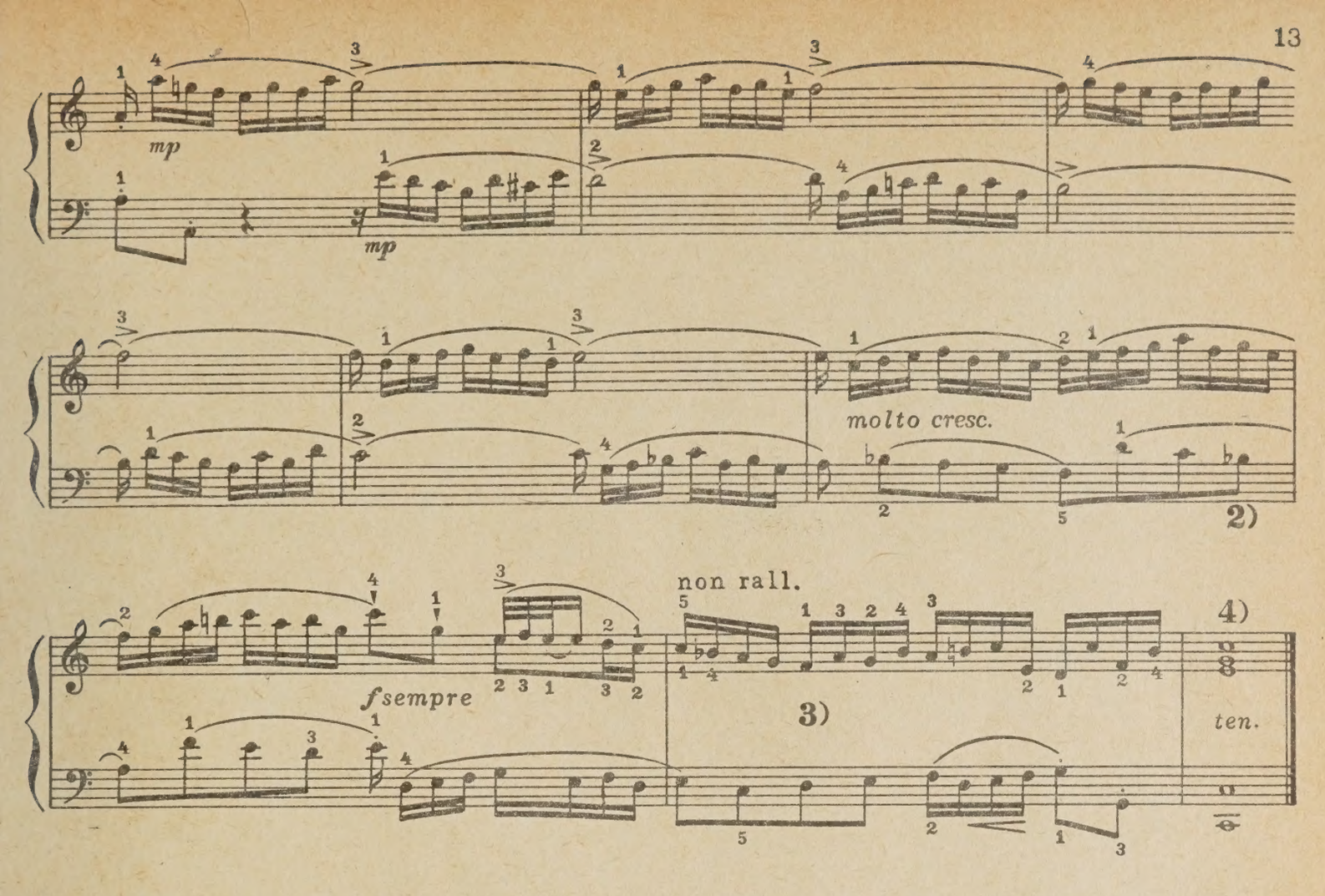
15 ДВУХГОЛОСНЫХ ИНВЕНЦИЙ

И. С. БАХ



1) Ученики почти всегда забывают, что на второй восьмой такта уже был диез перед *c*. Необходимость повторения диеза перед вторым *c* подсказывает редактору опыт.

1a) Для того, чтобы избежать столкновения двух первых пальцев на одной клавише, можно ноту *e* в левой руке, взятую в скобки, заменить $\frac{1}{16}$ паузой.



2) Тот же случай, что и в 1).

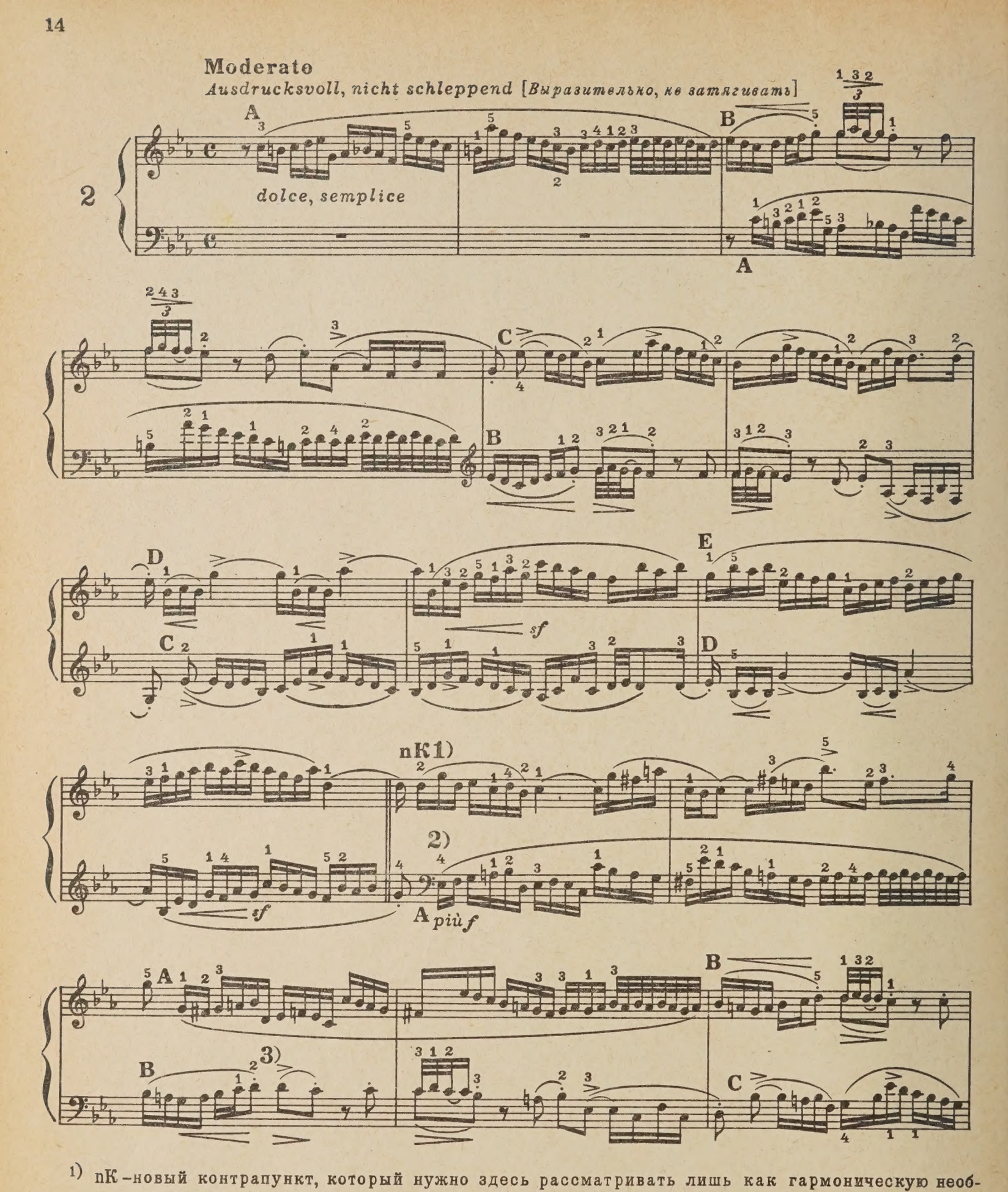
3) Главная тональность настолько определенно устанавливается в третьем такте от конца, что делает излишним замедление темпа в предпоследнем такте (где уже ясно чувствуется заключение).

4) Непонятный знак арпеджио, который встречается во многих изданиях перед этим заключительным аккордом, абсолютно противоречит мужественному характеру пьесы и должен считаться в отношении Баха совершенно „нестильным". Против подобной размягченности в этом и в других аналогичных местах следует особенно предостеречь ученика.

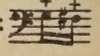
NB. Что касается формы этой пьесы, то по своим главным членениям она может быть причислена к трехчастной. Полутактная тема: (восьмая, взятая в скобки, как интервал трактуется свободно) положена в основу всей композиции; лишь заключительные формулы, завершающие каждую из трех частей (разграниченных двойной тактовой чертой*), не используют основную тему. Сперва тема проходит четыре раза попеременно в верхнем и нижнем голосах. Затем четырехкратное проведение ее обращения образует нисходящий ход, осуществляющий к тому же модуляцию в тональность доминанты: в пятом такте секвенцеобразное расширение второй половины темы подводит, наконец, к каденции (в тональности доминанты), заключающей первую часть. Почти совершенно симметрична первой - вторая часть (оканчивающаяся в параллельной тональности), в которой оба голоса обмениваются ролями. Вклинивающиеся третий и четвертый такты - свободная симметричная имитация двух предыдущих - имеют преимущественно модуляционное значение. Это удвоение двух первых тактов во второй части становится более органичным в третьей, где тема в основном виде и ее противосложение чередуются потактно. Примечательно здесь превращение движения восьмыми „противосложения"(контрапункта, который проводился над темой) в выдержанную половинную ноту и затем обращение первоначально нисходящего хода и превращение его в восходящий (посредством трехкратного последовательного проведения темы в основном виде), победно ведущий назад в главную тональность. Бодрое ритмичное исполнение в наивысшей степени соответствует этой небольшой, но образцовой пьеске.

---

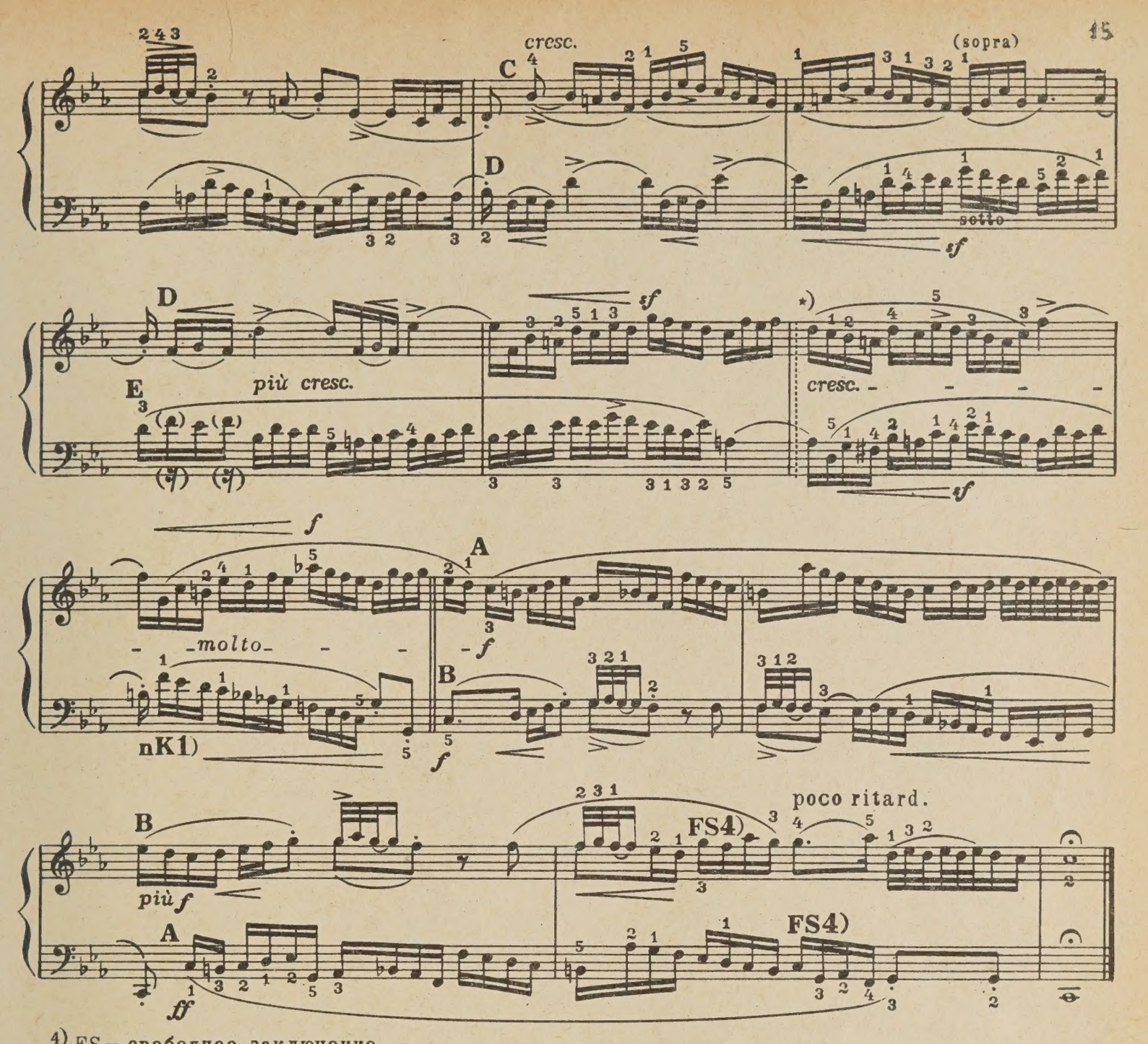
*) Посредством двойной черты обозначены окончания разделов в каждой из тридцати инвенций.



1) nK – новый контрапункт, который нужно здесь рассматривать лишь как гармоническую необходимость, чтобы сделать ясным переход к доминанте. Исходя из общего принципа формы настоящей пьесы, **A** в нижнем голосе могло бы вообще быть проведено соло при паузирующем верхнем голосе.

2) Собственно, по своему происхождению вторая восьмая здесь должна выглядеть так: 

3) Вследствие тесного расположения голосов мордент на *d* опущен.



4) FS = свободное заключение.

NB. Совершенно новые черты, проявляющиеся в этой инвенции - по сравнению с первой - в отношении формы, характера и содержания, должны были обусловить соответственно иные приемы изложения. Прежде всего это канонический момент (в большинстве случаев проходящий мимо внимания исполнителей), который должен быть ясно и наглядно показан и от правильного представления которого зависит восприятие формы.

Начинающаяся на месте темы двухтактная фраза A повторяется в тактах 3-4 вторым голосом октавой ниже, в то время как первый ведет над ней контрапункт B. В свою очередь контрапункт B подобным же образом излагается в нижнем голосе, а над ним надстраивается новый контрапункт C. Так последовательно - по двутактам - D построено над C, E - над D, благодаря чему в верхнем голосе образуется непрерывно развивающееся построение из десяти тактов, которое проходит и в нижнем голосе (с опозданием на два такта). Но так как оба голоса заканчивают свое имитационное развитие одновременно в такте 10, то фраза E в имитирующем голосе не проводится.

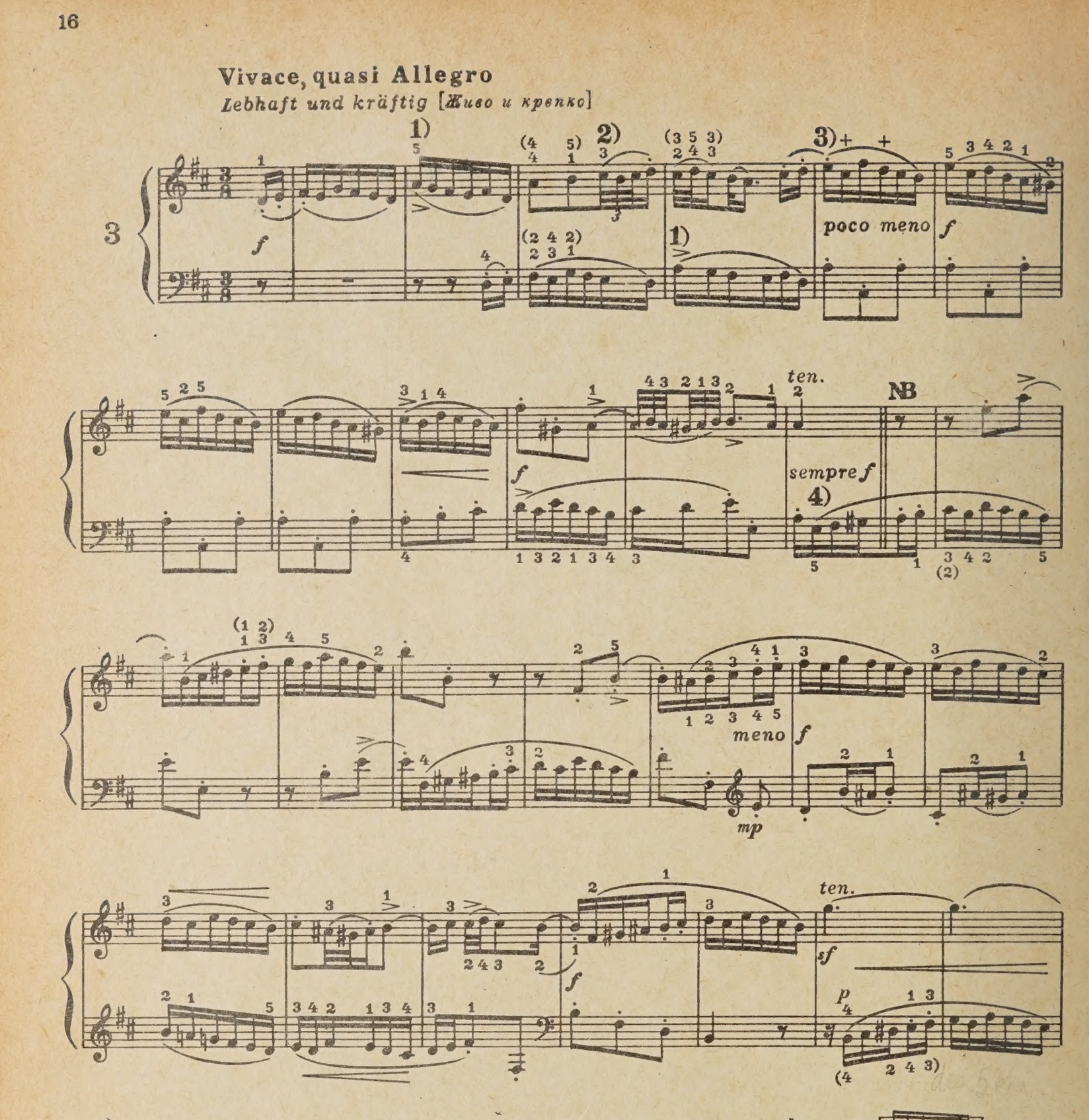
Зато во второй части нижний голос первым берет слово, и на протяжении последующих десяти тактов вся последовательность повторяется в тональности доминанты в двойном контрапункте октавы.

---

*) Следующие два такта служат для осуществления возвращения в основную тональность и являются связующим звеном между второй и быстро заканчивающейся третьей частью.

Vivace, quasi Allegro

Lebhaft und kräftig [*Живо и крепко*]

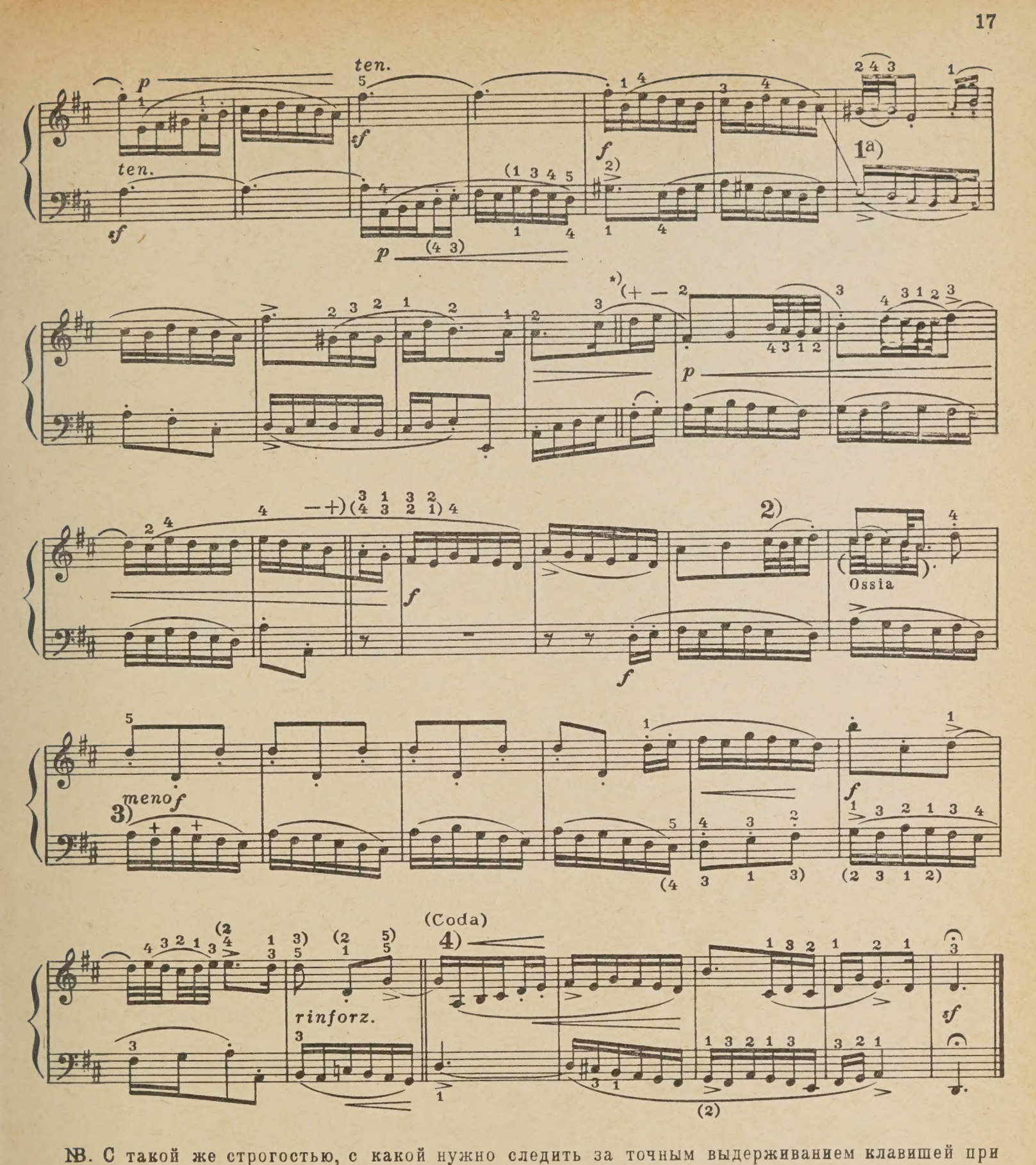


1) Хотя этот такт еще несомненно можно причислить к теме, но фигура: имеет меньшее значение, так как она, за исключением аналогичного места в третьей части, появляется на протяжении всей пьесы еще только один раз, а именно - при 1[a]).

2) При более быстром движении (наша трактовка пьесы допускает различные нюансы темпа) редактор рекомендует упростить это место следующим образом: . Ритмические и мелодические очертания никогда не должны „смазываться".

3) Секундовый ход темы становится при + терцовым скачком.

4) Двум затактовым шестнадцатым темы в разработке предшествуют еще три; таким образом получается следующая фигура: . Этот вариант использован также и в коде.



NB. С такой же строгостью, с какой нужно следить за точным выдерживанием клавишей при длящихся звуках, необходимо также учитывать значение пауз, путем соответствующего поднимания рук. Незанятая рука (левая) имеет тенденцию оставаться на клавиатуре - привычка, вызывающая часто возникновение непреднамеренных мешающих органных пунктов; эту привычку поэтому необходимо подавлять с самого же начала.

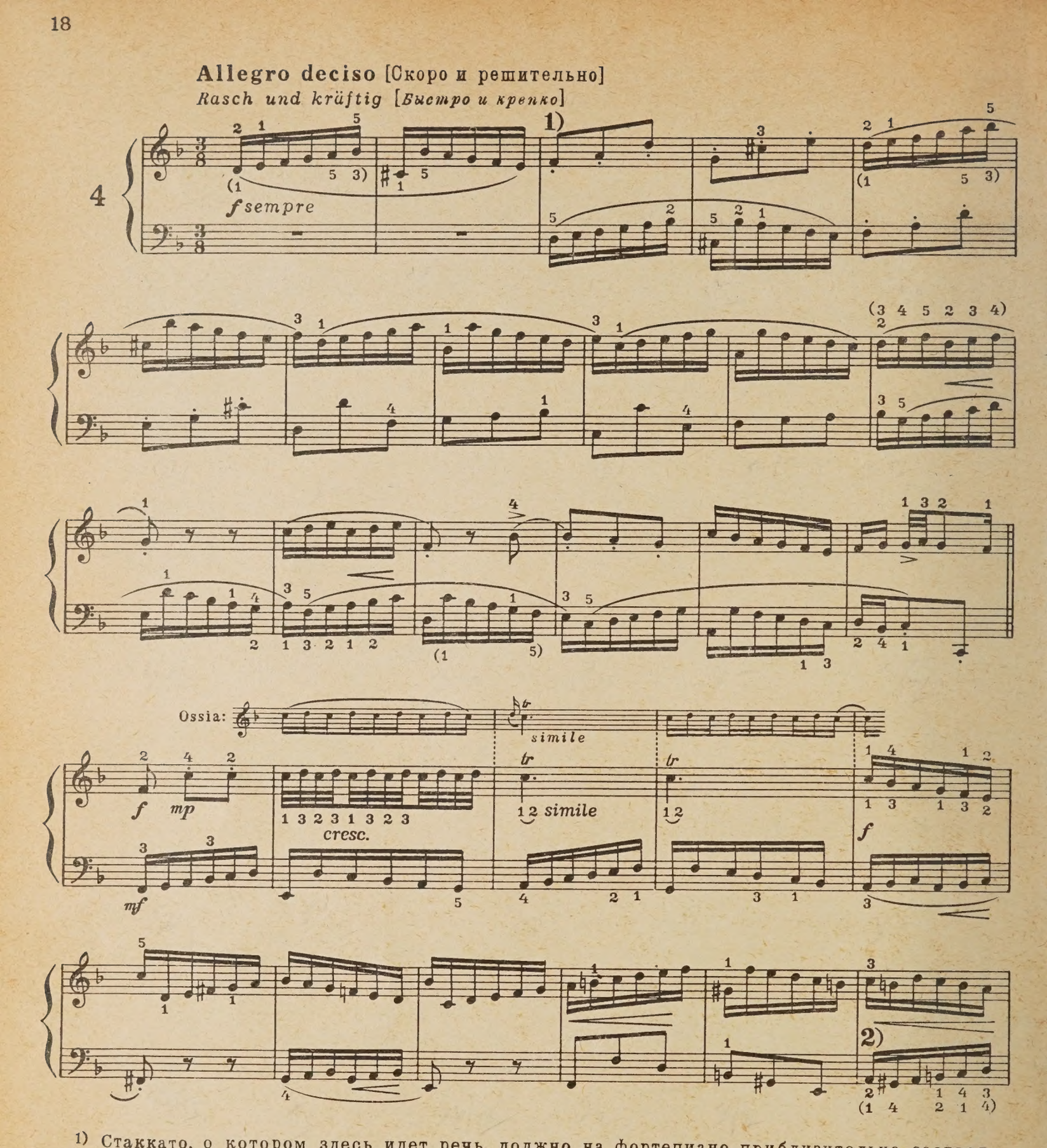
Приведенное здесь замечание действительно и для всех соответствующих мест в других инвенциях, а также для исполнения вообще.

---

*) +-+. В сущности это переходные такты от второй к третьей части (см. примечание *) к предыдущей инвенции).

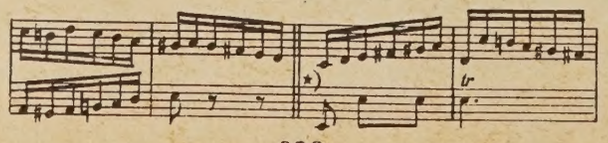
Allegro deciso [Скоро и решительно]

Rasch und kräftig [*Быстро и крепко*]

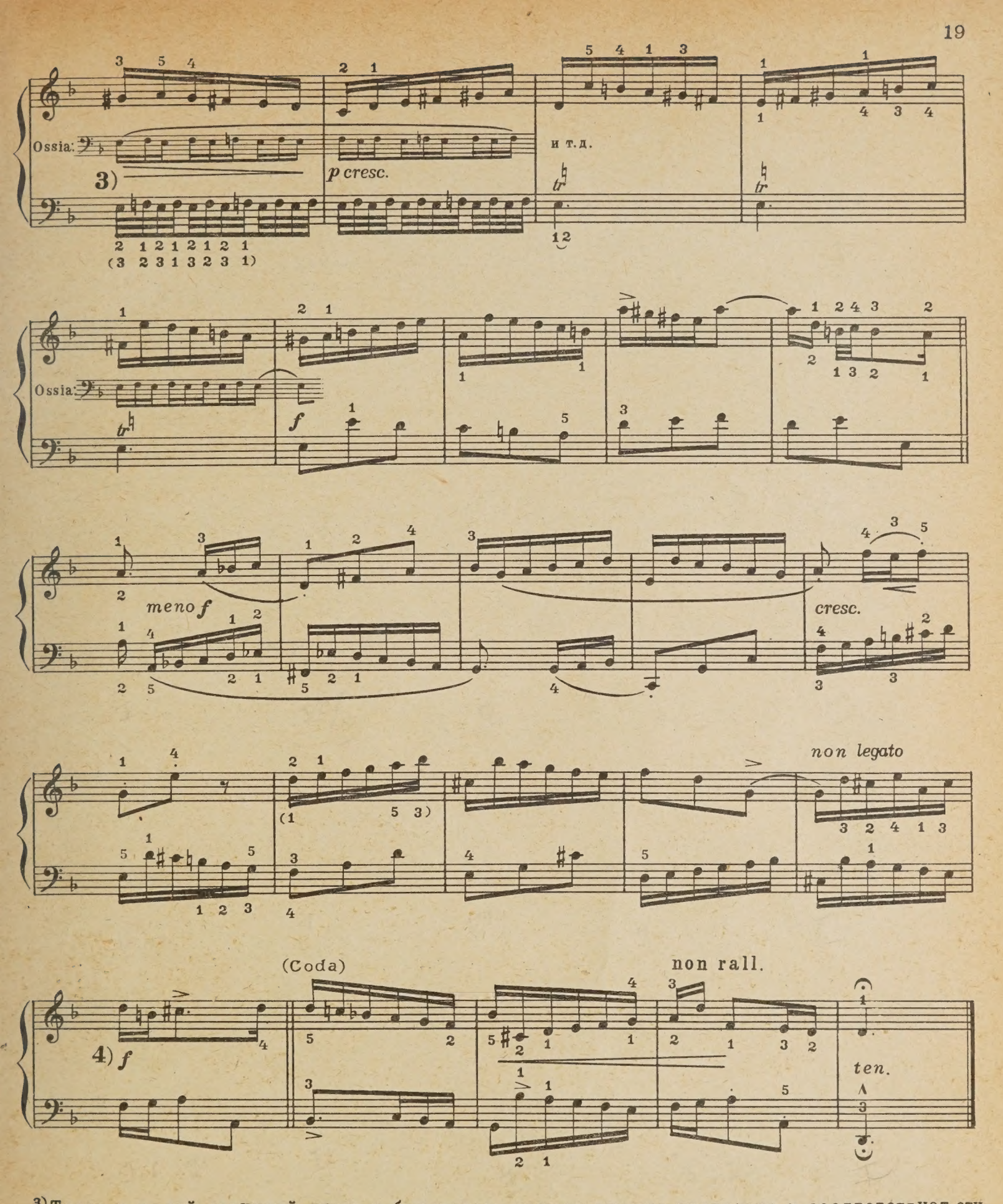


1) Стаккато, о котором здесь идет речь, должно на фортепиано приблизительно соответствовать отрывистым скрипичным штрихам. Следует сокращать длительность нот лишь в той степени, какая требуется для того, чтобы перед ударом следующей клавиши сделать короткое энергичное движение пальцем.

2) Для того, чтобы правильно представить себе структуру пьесы, полезно мыслить это место как параллель началу второй части, то есть приблизительно следующим образом:



и т. д.

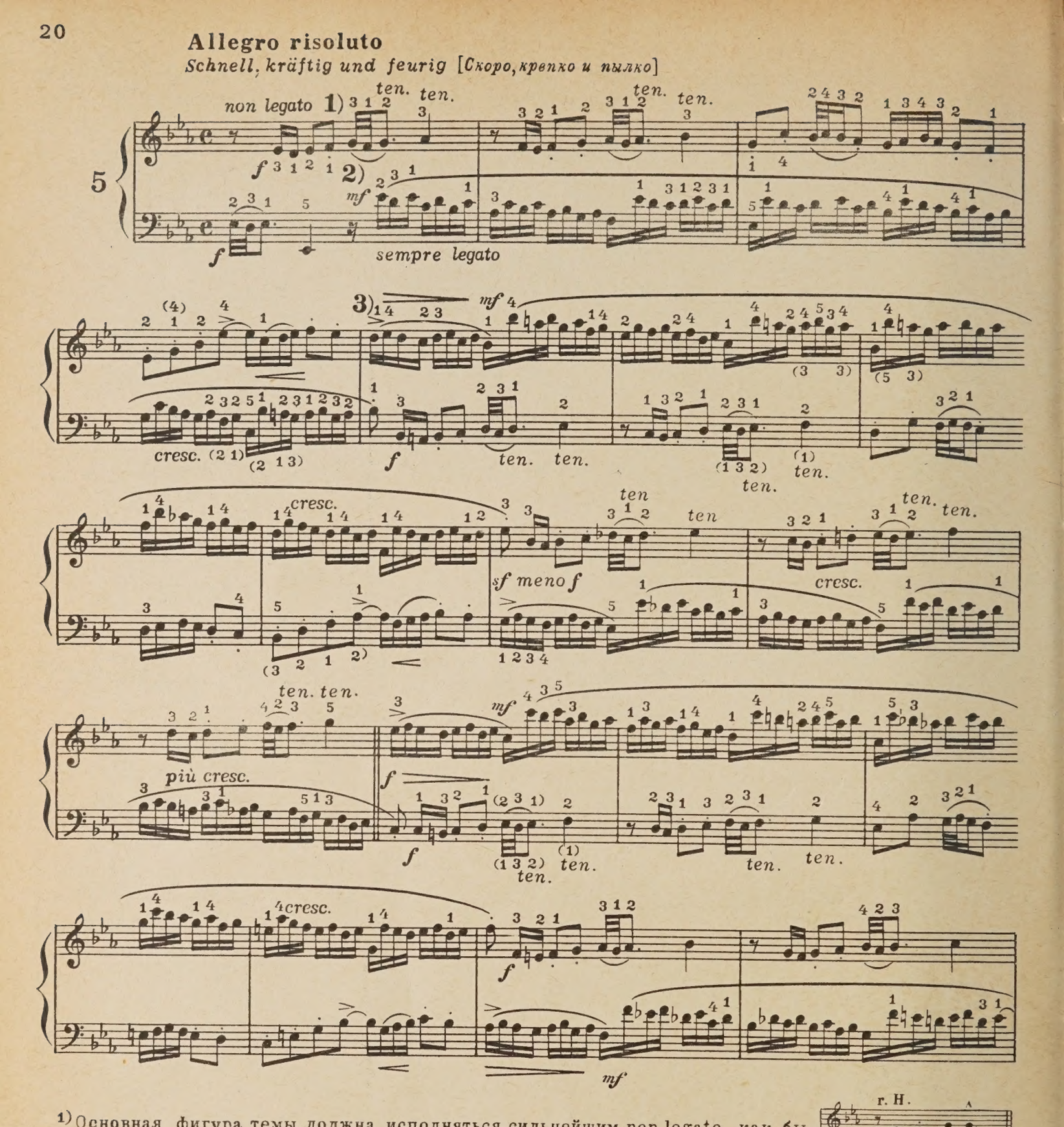


3) Трель с малой секундой здесь в баховском смысле вполне правильна и соответствует стилю, если даже вытекающее из нее переченье с верхним голосом и может задеть слишком чопорные уши. Трель представляет нисходящую, а проходящие над ней тематические звенья-восходящую мелодическую минорную гамму.

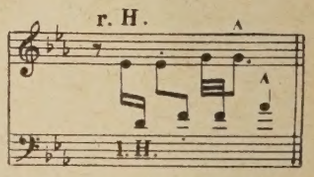
4) Вставленный сюда такт, симметричный заключению первой части, уже указывает на окончание пьесы, так что появляется желание рассматривать последующие четыре такта как коду.

Allegro risoluto

Schnell, kräftig und feurig [*Скоро, крепко и пылко*]



[1] Основная фигура темы должна исполняться сильнейшим non legato, как бы выстукиваться. Следующий способ приблизительно дает картину желаемого характера исполнения:



[2] Шестнадцатые противосложения должны в противоположность теме „течь“ в равномернейшем legato. Три сменяющих друг друга варианта этого противосложения: первоначально запутывают своим сходством. Поэтому исполнителю рекомендуется обнаружить определенную закономерность путем сравнения их повторений. Это в значительной степени поможет запоминанию, а с другой стороны, техническое разучивание цепочки этих фигур будет способствовать уверенному владению пальцами.

[3] Сама тема занимает полных четыре такта, затем имитируется в доминантовой тональности и, наконец, проходит фрагментарно в восходящей трехтактовой секвенции. Этой первой части во всем соответствует вторая, с единственным различием, что секвенция на этот раз движется в нисходящем направлении.

cresc. sf meno f

dim. più dim. 4) p

cresc. più cresc.

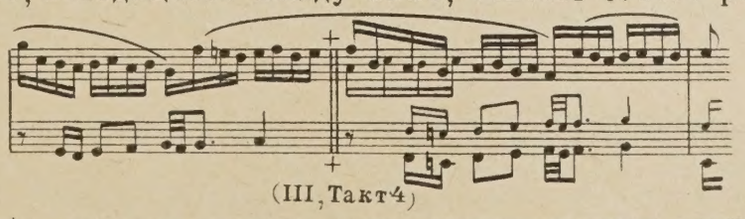
mf

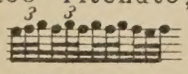
sf f meno f

mf

cresc. più cresc. riten. 5) f

4) Следующие четыре такта редактор рассматривает как первую половину темы (в тональности субдоминанты) и ее имитацию - в основной тональности. Могло бы быть иное, менее обоснованное объяснение связать предыдущий такт (последний такт второй части) с четвертым тактом третьей части (в одну единую секвенцию), и все, находящееся между ними, считать своего рода „расширением“:

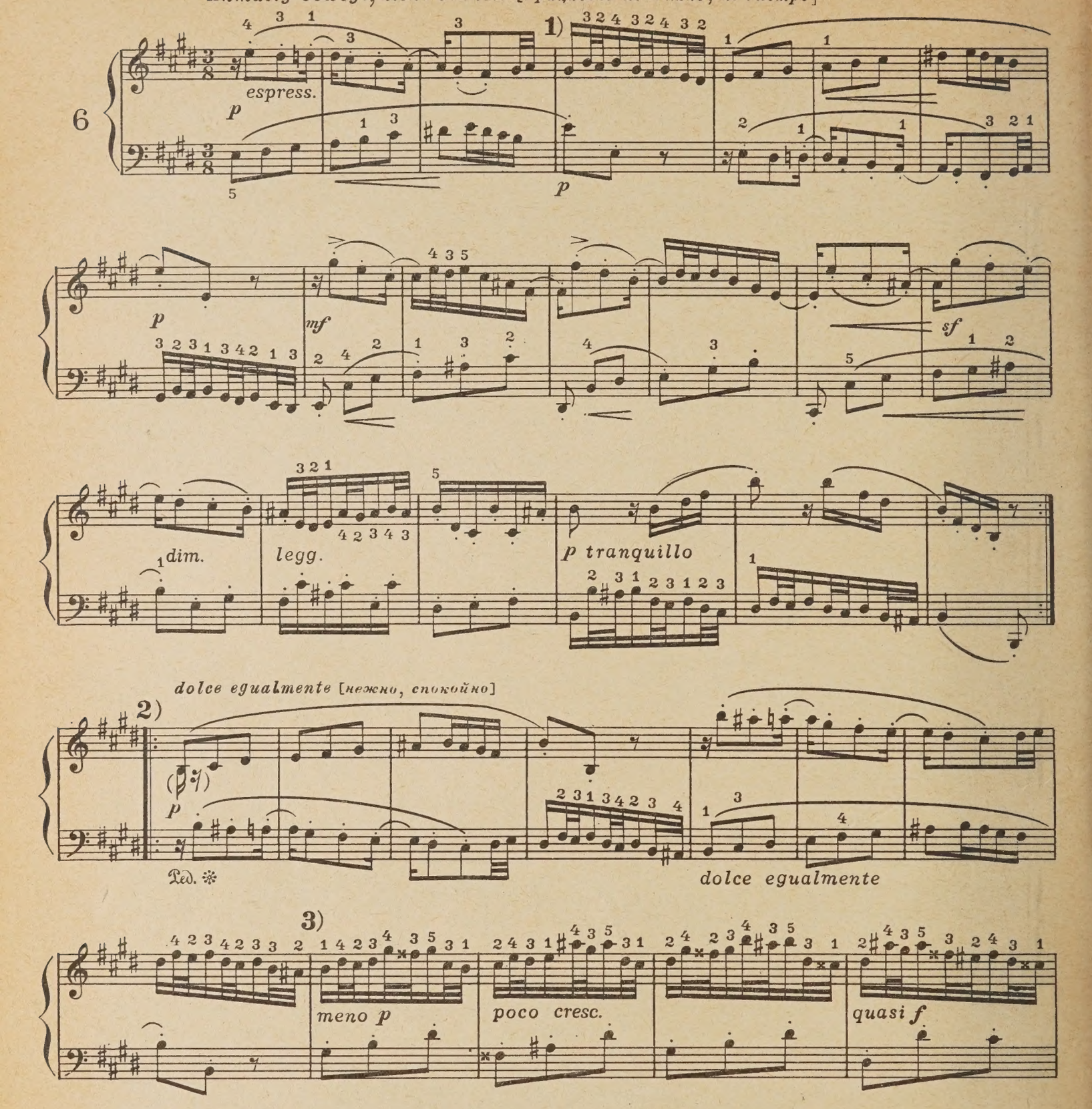


5) Более широкое ritenuto, которое, впрочем, также представляется допустимым, обуславливает обогащение трели: 

NB. Эта пьеса открывает ряд двухголосных инвенций, в которых противосложение играет облигатную роль, то есть одно и то же противосложение (контрапункт к теме) удерживается на протяжении всей пьесы (удержанное противосложение) и неотделимо от темы. К тому же классу инвенций принадлежат еще номера 6, 9, 11 и 12. Об этой их особенности мы говорим только здесь и больше упоминать о ней не будем.

Allegretto piacevole, quasi Andantino

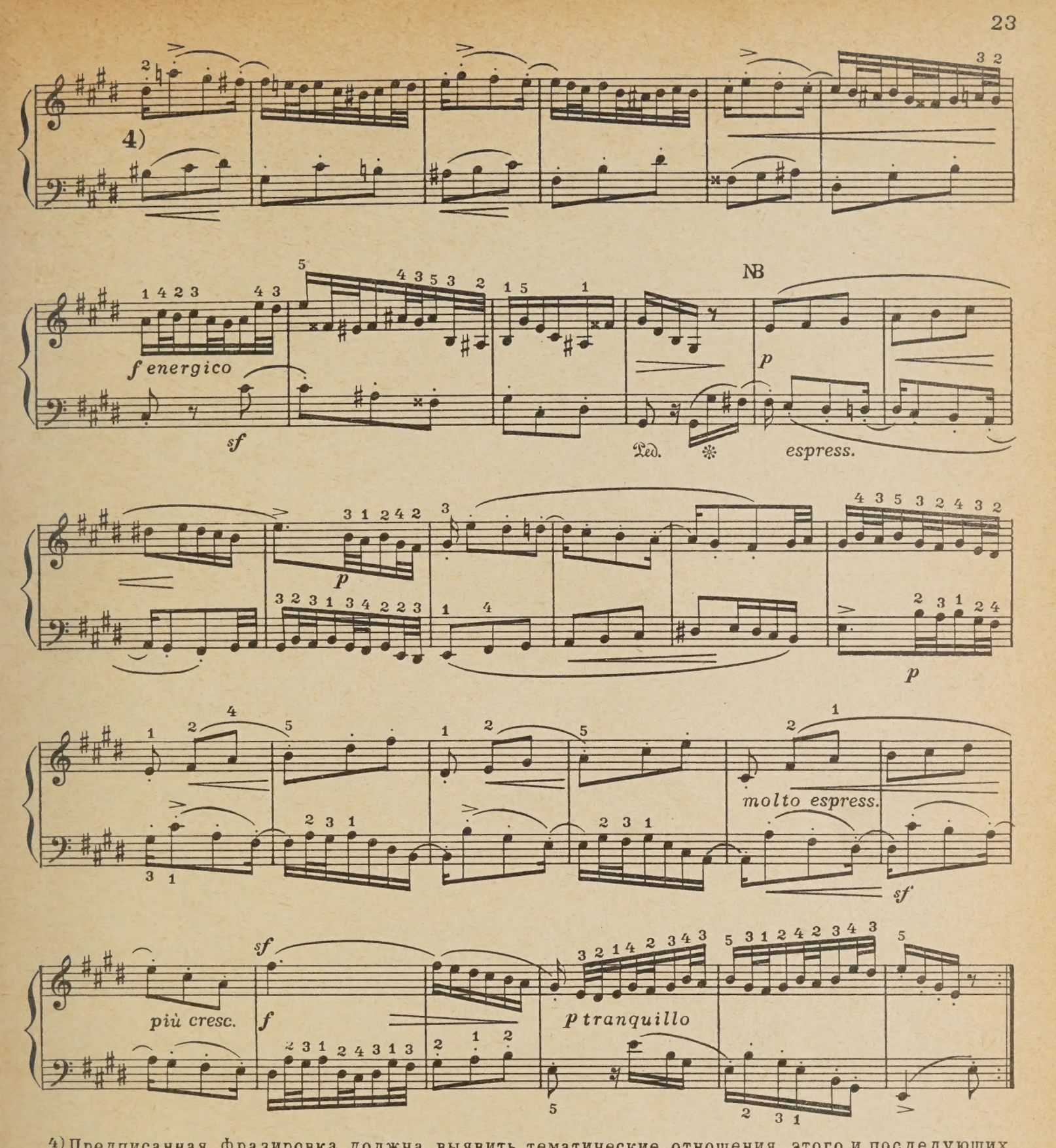
Anmutig bewegt, nicht schnell [*Грациозно-подвижно, не быстро*]



1) Эта фигура должна, по мнению редактора, звучать строго ритмично, не слишком *legato* и совершенно свободно от той современной элегантности, которая никак не соответствует баховскому стилю. Традиционную фразировку: (причем обычно обе тридцатьвторые ноты несколько ускоряются в темпе) следует поэтому отвергнуть.

2) Только предписанным употреблением педали можно добиться здесь *legato* в верхнем голосе.

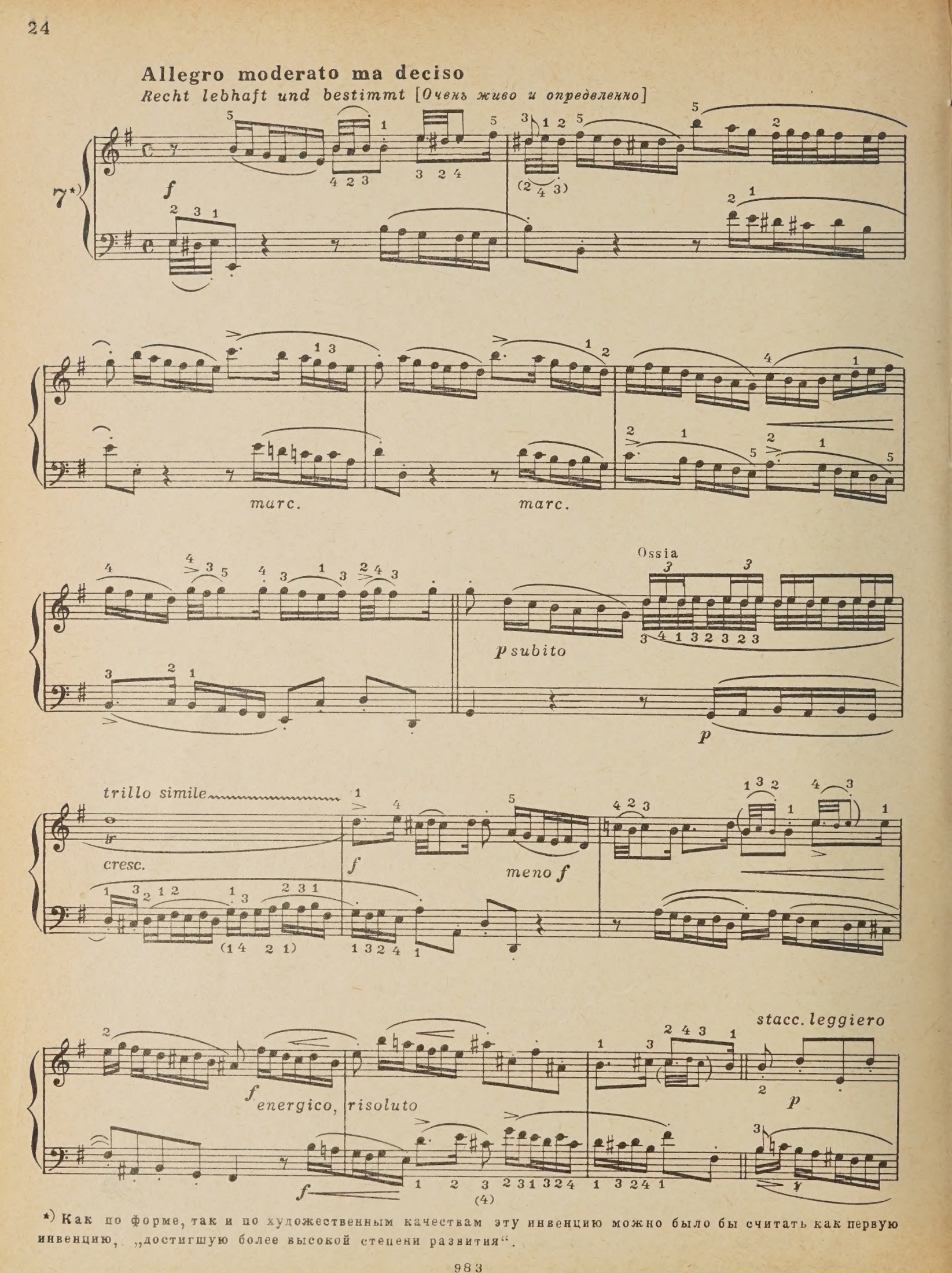
3) Сказанное при 1) в полной мере относится и сюда.



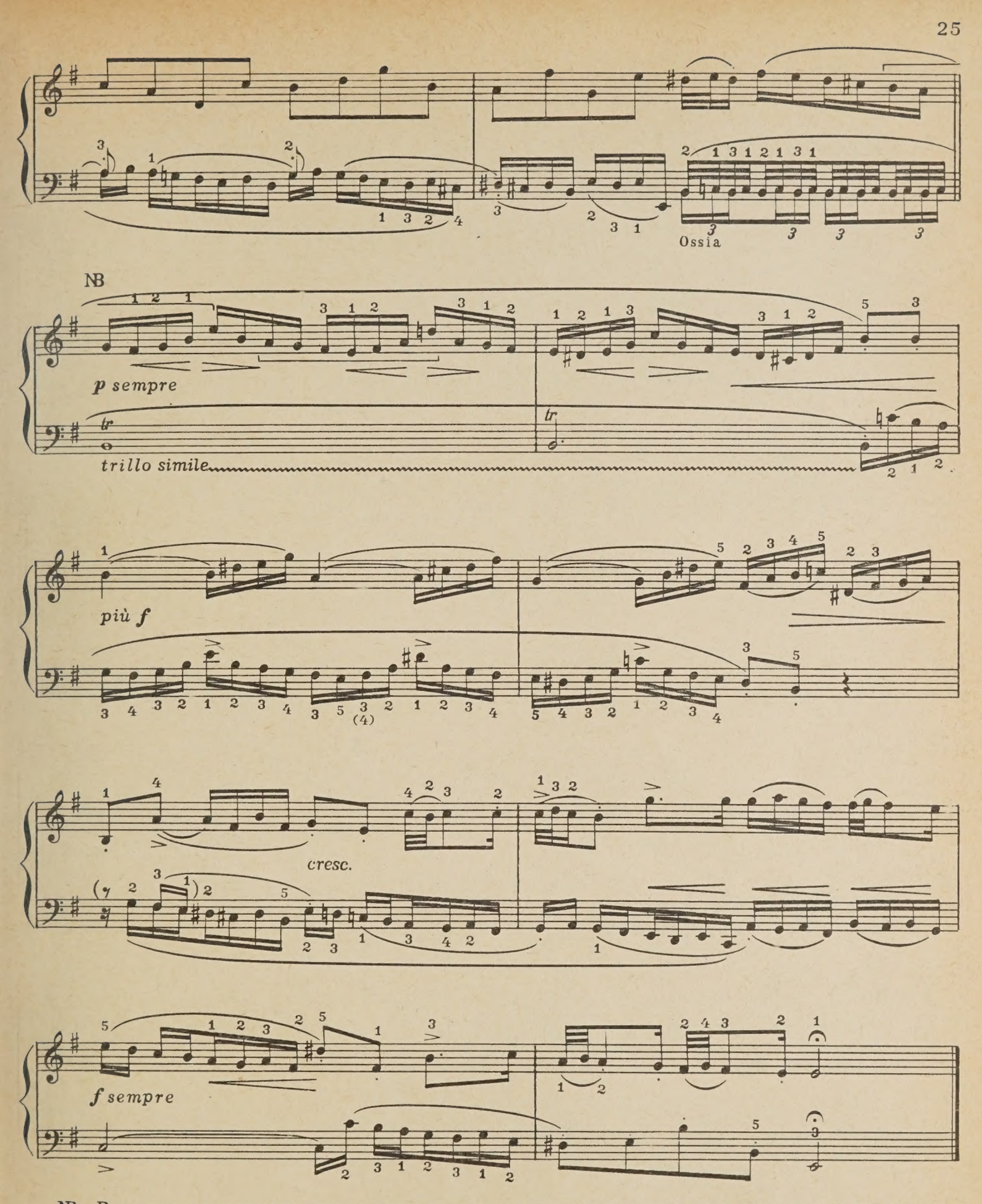
4) Предписанная фразировка должна выявить тематические отношения этого и последующих аналогичных тактов.

NB. Эта инвенция - единственная из всех, где в оригинале первая часть ограничена двойной тактовой чертой. Мы отказались от мысли отметить здесь подобным же образом границу между второй и третьей частями (отмеченную NB), это могло бы внушить сомнение относительно значения знака повторения, стоящего в конце (и относящегося к обеим частям вместе).

Двухголосная песня - что-то вроде интермеццо для флейты и виолончели в какой-нибудь пасторальной кантате - пленяет своим нежным мелодическим очарованием и естественностью контрапунктического письма и посредством применения различных видов туше может стать полезной в исполнительском отношении пьесой. Наряду с этим следует заметить, что третья часть является буквальным (за исключением некоторых отличий, вызванных пребыванием в одной тональности) повторением первой в двойном контрапункте октавы.



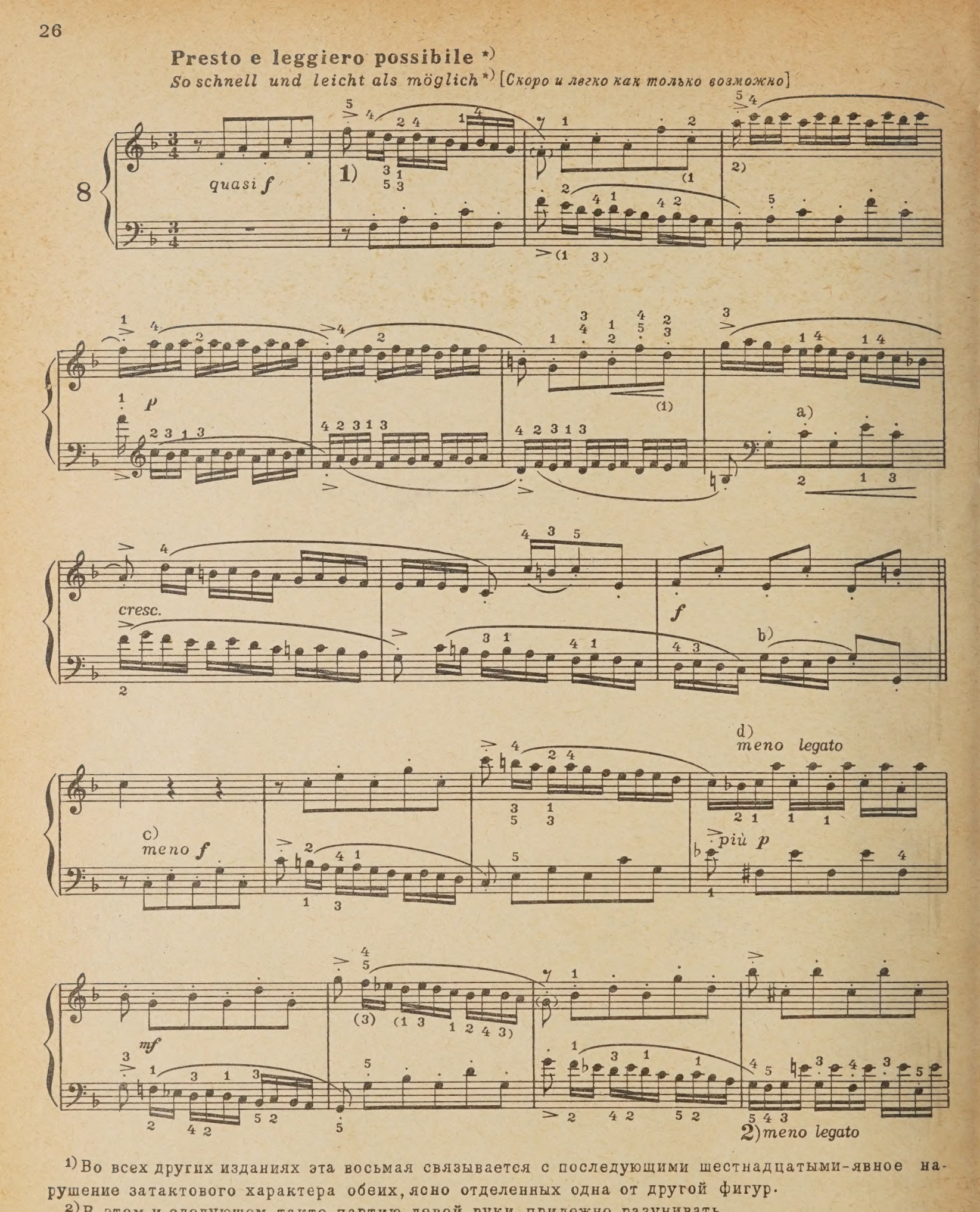
*) Как по форме, так и по художественным качествам эту инвенцию можно было бы считать как первую инвенцию, „достигшую более высокой степени развития".



NB. В контрапунктических произведениях вступление органного пункта на доминанте всегда является признаком начала последней части. Это тем более относится к данному случаю, что начиная с этого места, главная тональность уже больше не покидается. Фигуру: и последующее развитие можно понимать как вариант первоначальной темы и ее секвенций.

Presto e leggiero possibile *)

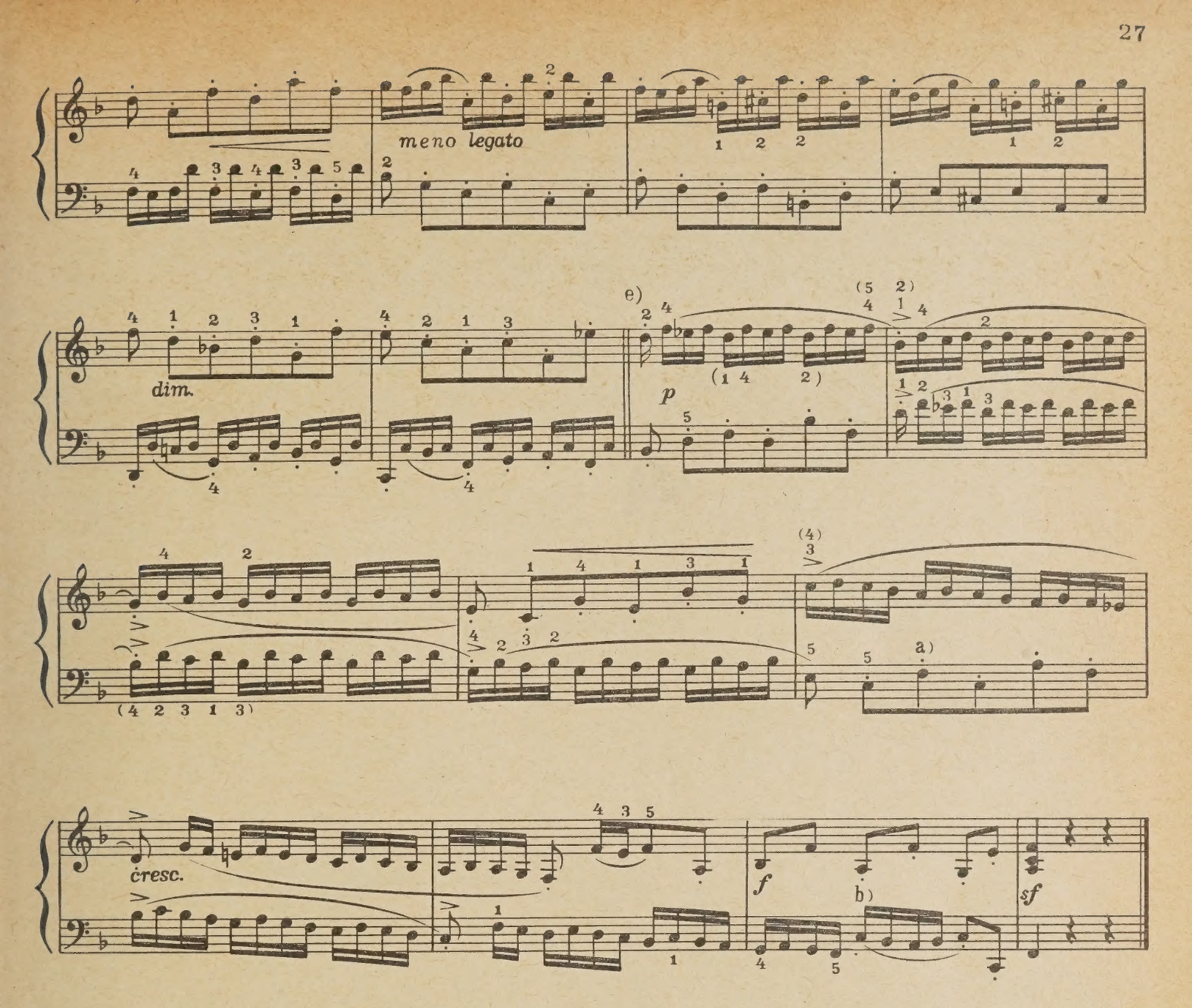
So schnell und leicht als möglich *) [*Скоро и легко как только возможно*]



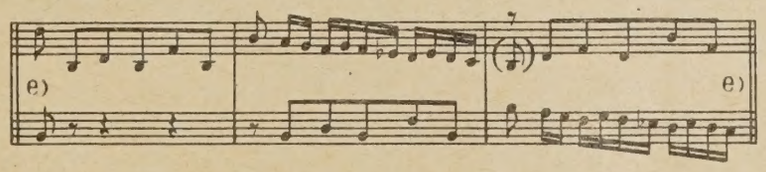
1) Во всех других изданиях эта восьмая связывается с последующими шестнадцатыми-явное нарушение затактового характера обеих, ясно отделенных одна от другой фигур.

2) В этом и следующем такте партию левой руки прилежно разучивать.

*) То есть, насколько это согласуется с ясностью.



NB. По своей сущности эта форма является трехчастной, но эта трехчастность выявляется более ясно благодаря каноническому изложению (аналогично инвенции 2). Канон, идущий вначале строго в октаву, в a) перескакивает в нижнюю нону (из соображений гармонии), чтобы после этого в b) прерваться; c) обозначает начало разработки (вторая часть, в которой заметно более оживленное модуляционное движение и вступление относительно новой фигуры d). Если на границе между второй и третьей частями e) вставить по схеме первой части три такта (пропущенные здесь во избежание перерыва в движении шестнадцатых:

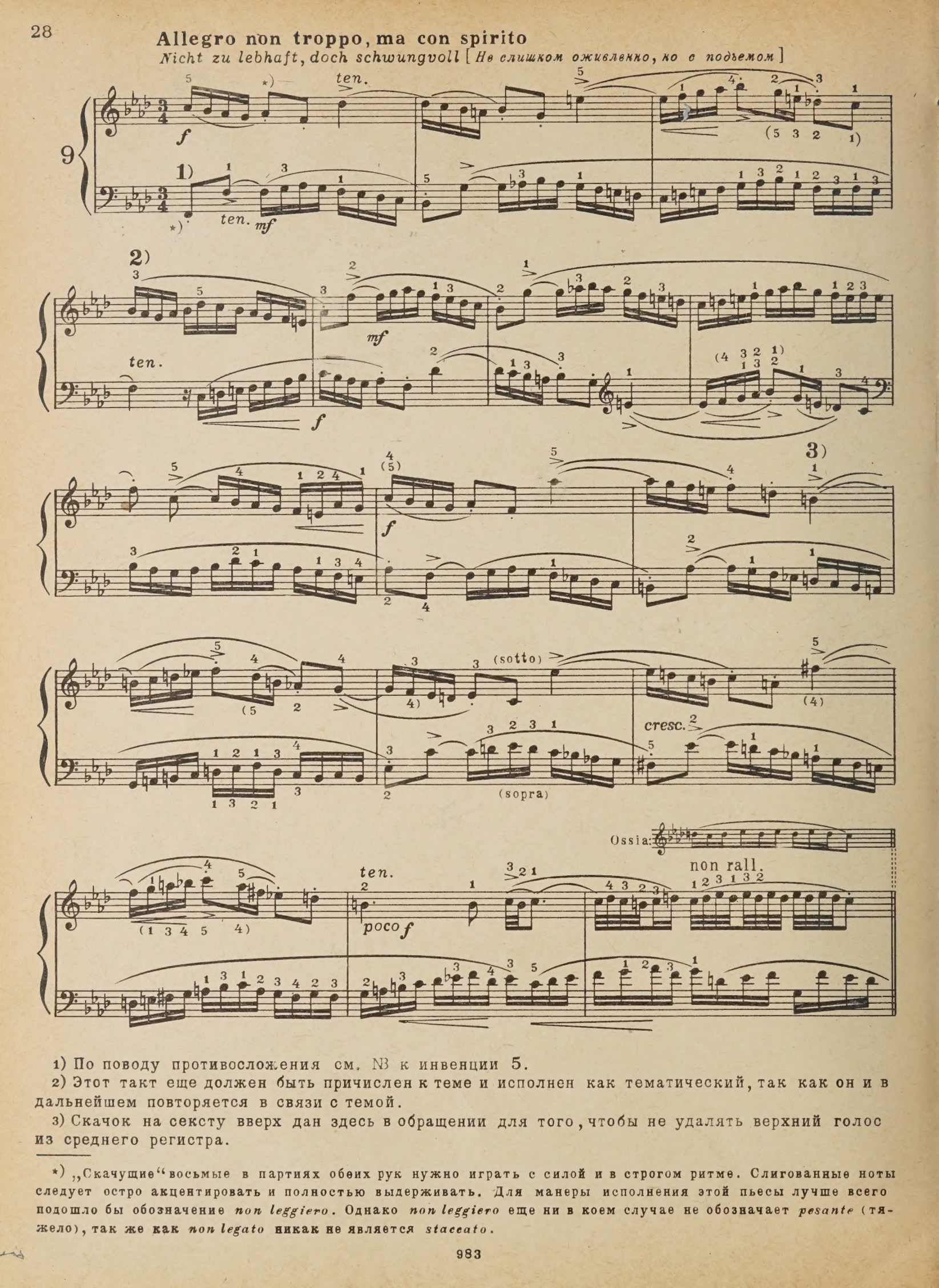


то третья часть становится точной копией всей первой части (транспонированной в ее субдоминанту), и этим достигается ясный обзор основного плана формы.

Наряду с уже предписанной быстротой и легкостью в манере игры исполнение этой „виртуозной пьески“ требует еще и наивозможнейшей точности.

Allegro non troppo, ma con spirito

Nicht zu lebhaft, doch schwungvoll [*Не слишком оживленно, но с подъемом*]



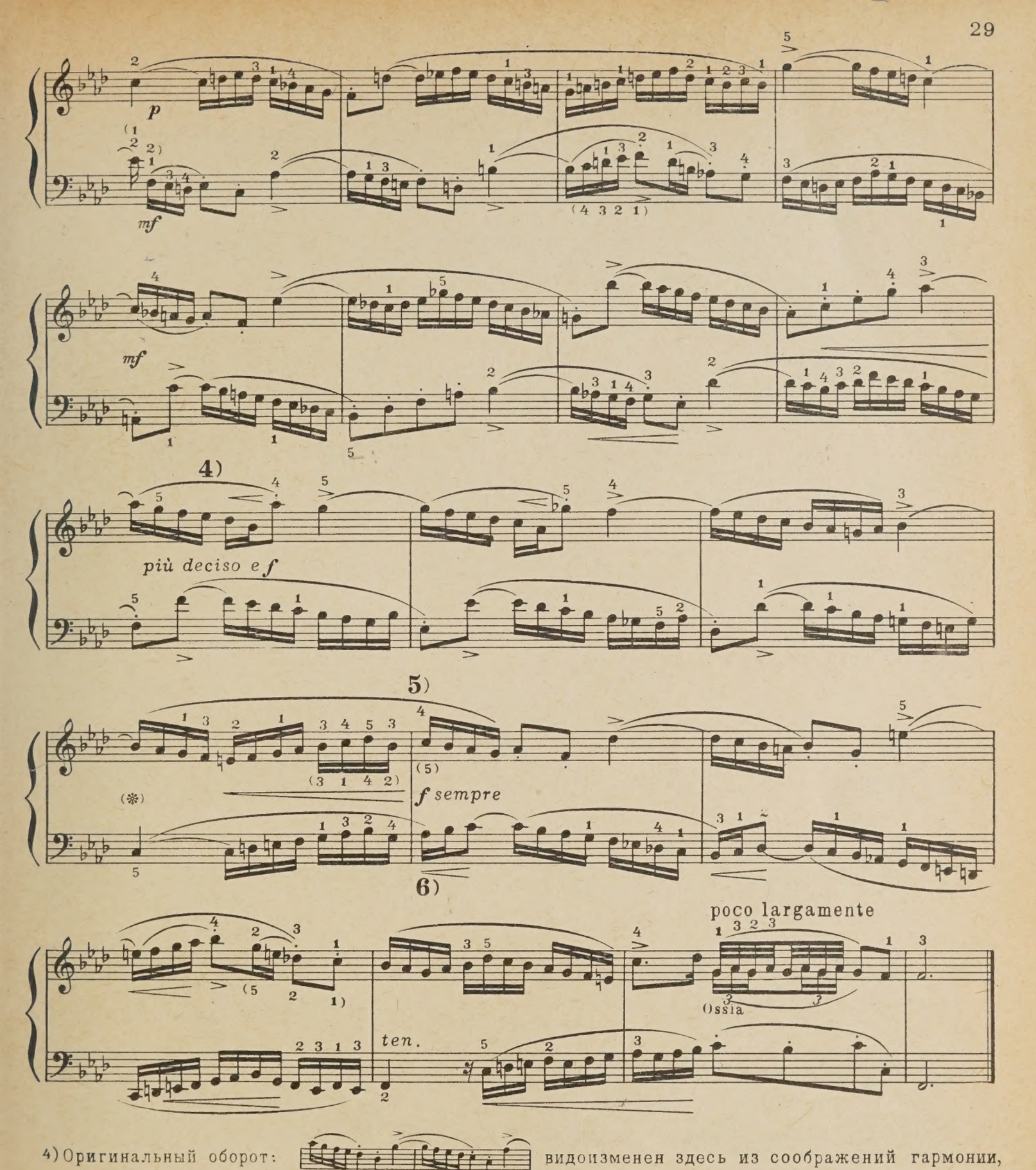
1) По поводу противосложения см. № к инвенции 5.

2) Этот такт еще должен быть причислен к теме и исполнен как тематический, так как он и в дальнейшем повторяется в связи с темой.

3) Скачок на сексту вверх дан здесь в обращении для того, чтобы не удалять верхний голос из среднего регистра.

---

*) „Скачущие“ восьмые в партиях обеих рук нужно играть с силой и в строгом ритме. Слигованные ноты следует остро акцентировать и полностью выдерживать. Для манеры исполнения этой пьесы лучше всего подошло бы обозначение *non leggiero*. Однако *non leggiero* еще ни в коем случае не обозначает *pesante* (тяжело), так же как *non legato* никак не является *staccato*.



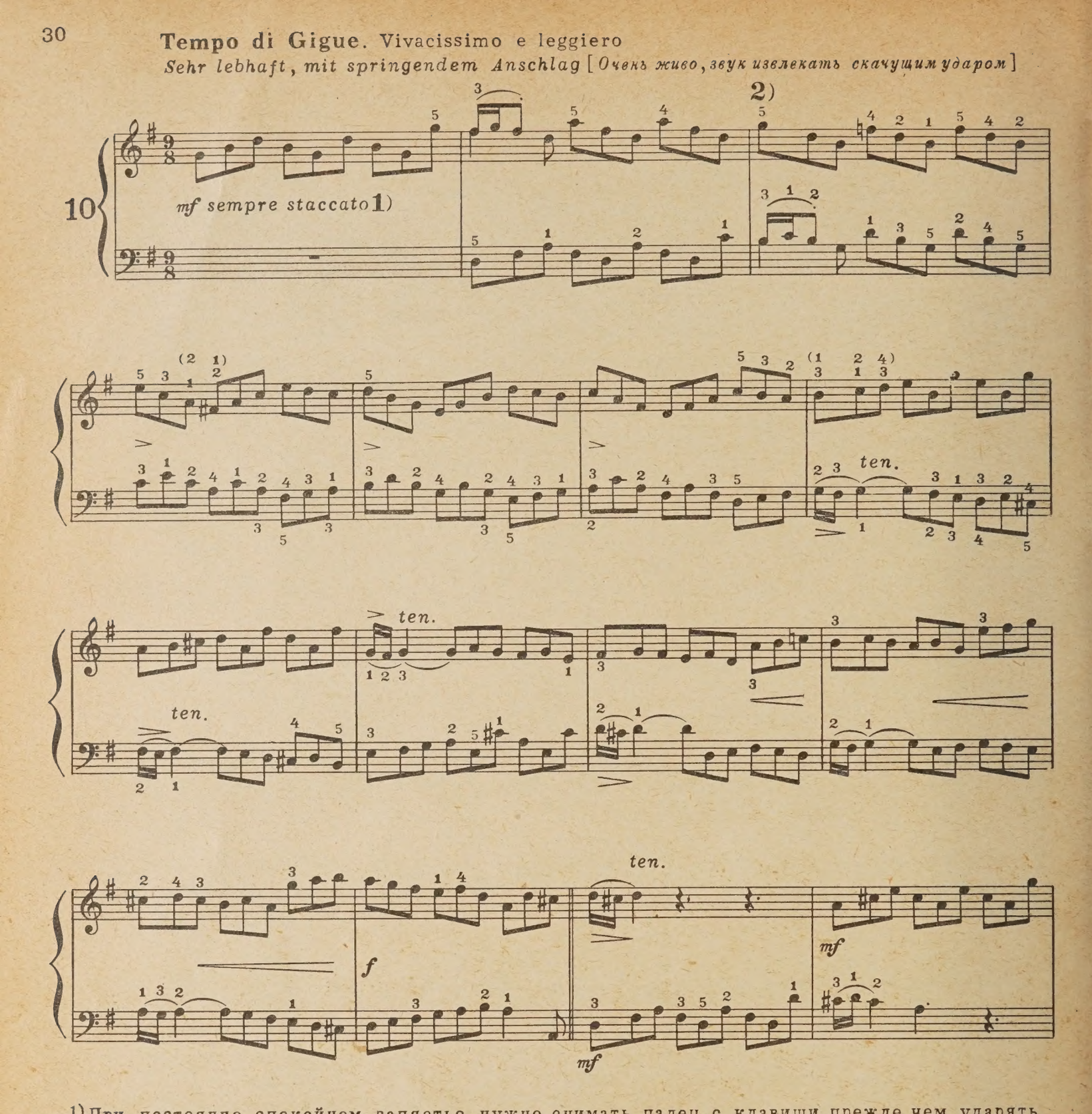
4) Оригинальный оборот: видоизменен здесь из соображений гармонии, что в особенности явствует из второго такта.

5) Однократное проведение темы, расширенное посредством заключительной каденции, не может быть самостоятельной частью. Таким образом, шесть заключительных тактов здесь следует считать или принадлежащими ко второй части, или „добавлением". Осознав явную связь между предыдущим тактом (*) и предпоследним тактом пьесы, можно попытаться рассматривать четыре промежуточных такта как „расширение", включенное лишь для удовлетворения потребности в симметрии.

6) Этот кажущийся новым контрапункт на самом деле является легко узнаваемым вариантом первого противосложения. Фигура должна исполняться крепким *non legato*.

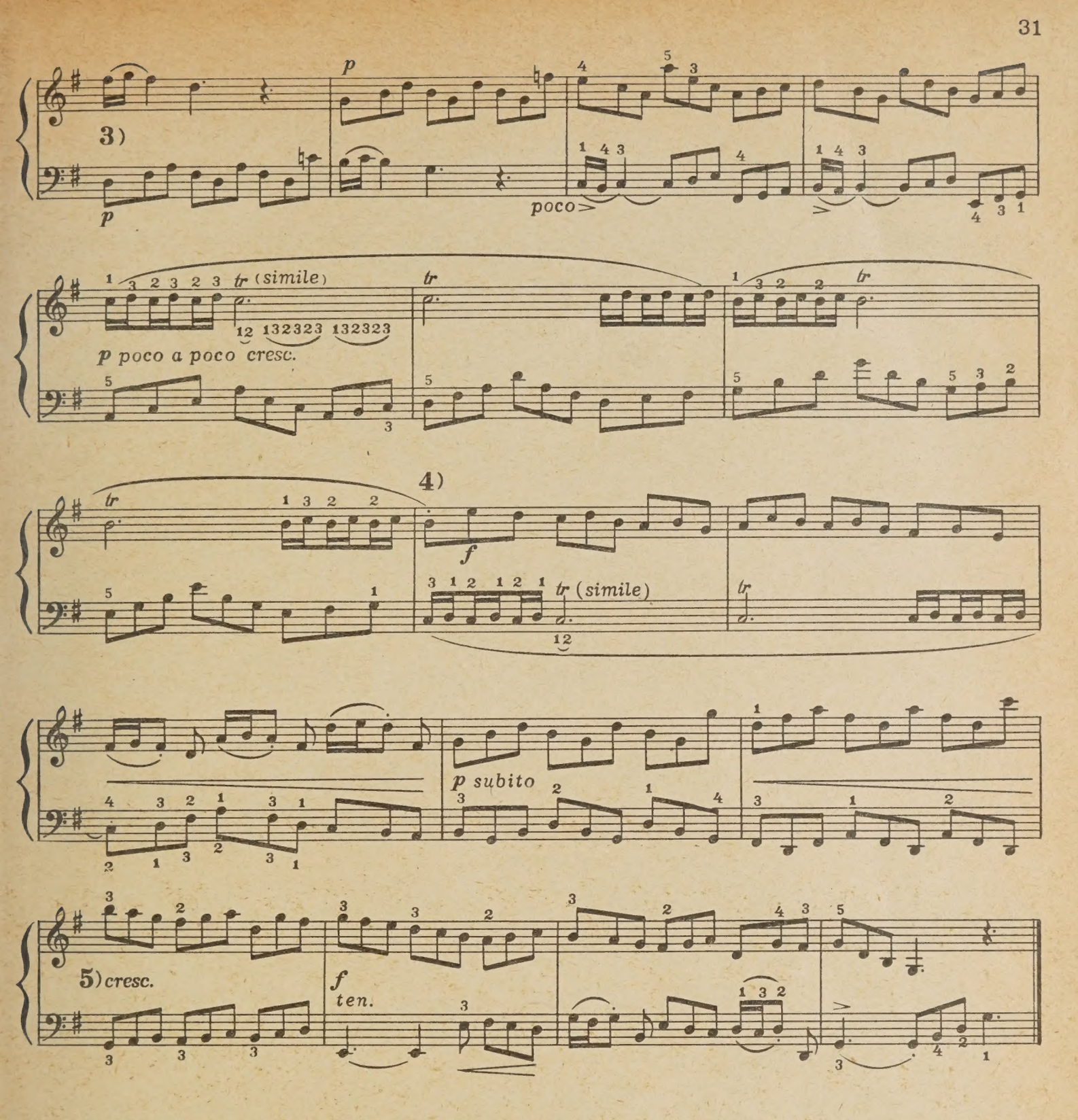
Tempo di Gigue. Vivacissimo e leggiero

Sehr lebhaft, mit springendem Anschlag [*Очень живо, звук извлекать скачущим ударом*]



1) При постоянно спокойном запястье нужно снимать палец с клавиши прежде чем ударять следующую. В этом следует упражняться вначале медленно и крепко - приблизительно следующим образом: (Такт 1) . Настоящее предписание, естественно, не распространяется на исполнение часто встречающихся мордентов, которые следует играть *legato*, причем только последняя из трех нот (если она не олигована с последующей) должна ударяться коротко. Выполнение этого указания принесет значительную техническую пользу (после многократного проигрывания) и в особенности будет способствовать достижению точности и легкости удара.

2) Для наглядного уяснения формы следует мысленно добавить вступление третьего голоса, идею которого в редуцированной форме здесь можно усмотреть: (Такт 3)



3) Следует обратить внимание на аналогию между следующими четырьмя тактами и тактами 2-5 первой части.

4) Верхний голос в данном такте - это только фигурация задержания септимы, разрешающегося в следующем такте: . Подобным же образом тактом позже расцвечивается основной звук (задуманный как выдержанный) в басу.

5) Этот такт и следующий за ним нужно рассматривать лишь как „внутреннее расширение" части, придающее мелодической фразе бо́льшее воодушевление и широту дыхания, а окончательному завершению - в известной степени отпечаток „категоричности". В смысле строго органичного развития предыдущий такт непосредственно связан с предпоследним тактом пьесы, в котором, правда, верхний голос должен был быть задуман в более высокой октаве.

NB. Форма здесь явно двухчастная. Этой форме также соответствуют и все последующие двухголосные инвенции (не считая отдельных вариантов).

Moderato espressivo (il tocco dolce, ma pieno)
Ruhig bewegt und ausdrucksvoll (*mit weichem doch vollem Anschlag vorzutragen*)
[*Спокойно-подвижно и выразительно* (*исполнять мягким, но полным туше*)]

11 *mf* *ten.* 1) *poco marc.*

2) *dim.* *p* — *mf* 3) *poco cresc.* *p tranquillo* *legg.*

sostenuto *poco dim.* *mf* *cresc.*

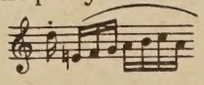
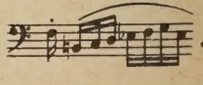
sf con grand'espress. *poco riten.* *dim.* Ossia:

4) a tempo *ten.* 5)

1) Роль, которая выпала в этой инвенции на долю противосложения (поднявшегося здесь почти до значения самостоятельной второй темы), уже была разъяснена в № к инвенции 5.

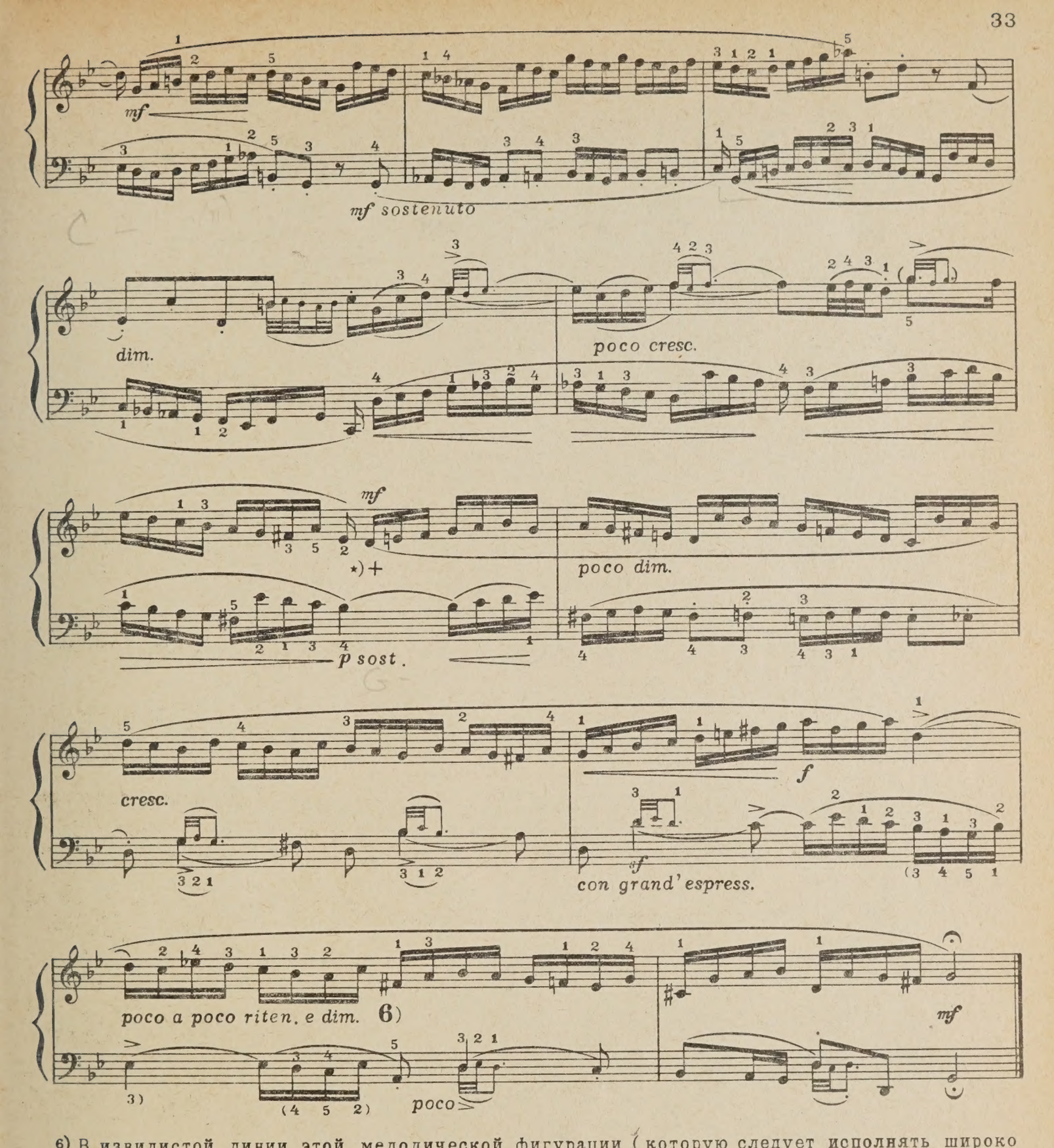
2) Характерная для фуг модуляция в доминанту здесь только кажущаяся; ответ темы фактически дан в основной тональности (если не говорить о небольшом отклонении септимы, отмеченном +).

3) Ответ противосложения происходит в обращении. Он начинается с квинты на полтакта позже, чем ответ в основном виде, то есть на восьмой восьмой вместо четвертой. Благодаря мелодической и гармонической красоте получается удивительная контрапунктическая комбинация.

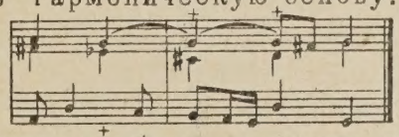
4) и 5) следует считать вариантами основной тематической мысли:  и  .

---

*) Трехтактовые параллельные места в конце первой и второй частей в тональном соотношении доминанты и тоники.



6) В извилистой линии этой мелодической фигурации (которую следует исполнять широко и выразительно) можно обнаружить гармоническую основу:



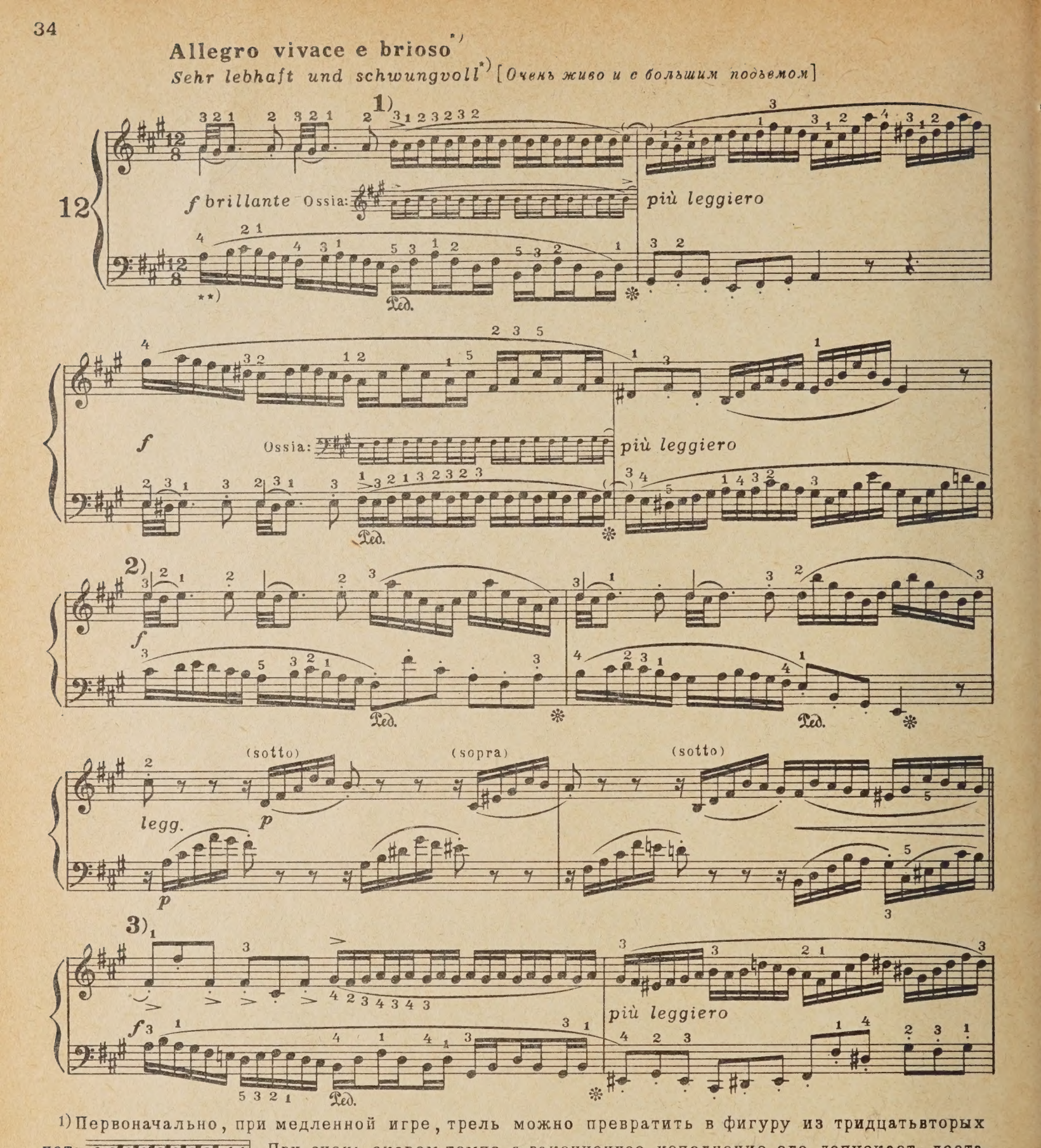
Исполнитель должен стремиться к тому, чтобы задержания, составляющие основной характер этой фигурации, как бы „просвечивали" сквозь нее.

№. 1. По стройным пропорциям формы и благородным чертам мелодики эта инвенция может быть причислена к законченным образцам этого рода. В этом отношении ей как бы соответствует трехголосная инвенция 7 (22 по сквозной нумерации).

№. 2. Возможность использования мелко награвированных украшений предоставляется вкусу исполнителя.

Allegro vivace e brioso*)

Sehr lebhaft und schwungvoll[*] [*Очень живо и с большим подъемом*]



1) Первоначально, при медленной игре, трель можно превратить в фигуру из тридцатьвторых нот: . При очень скором темпе-а законченное исполнение его допускает-достаточно даже:

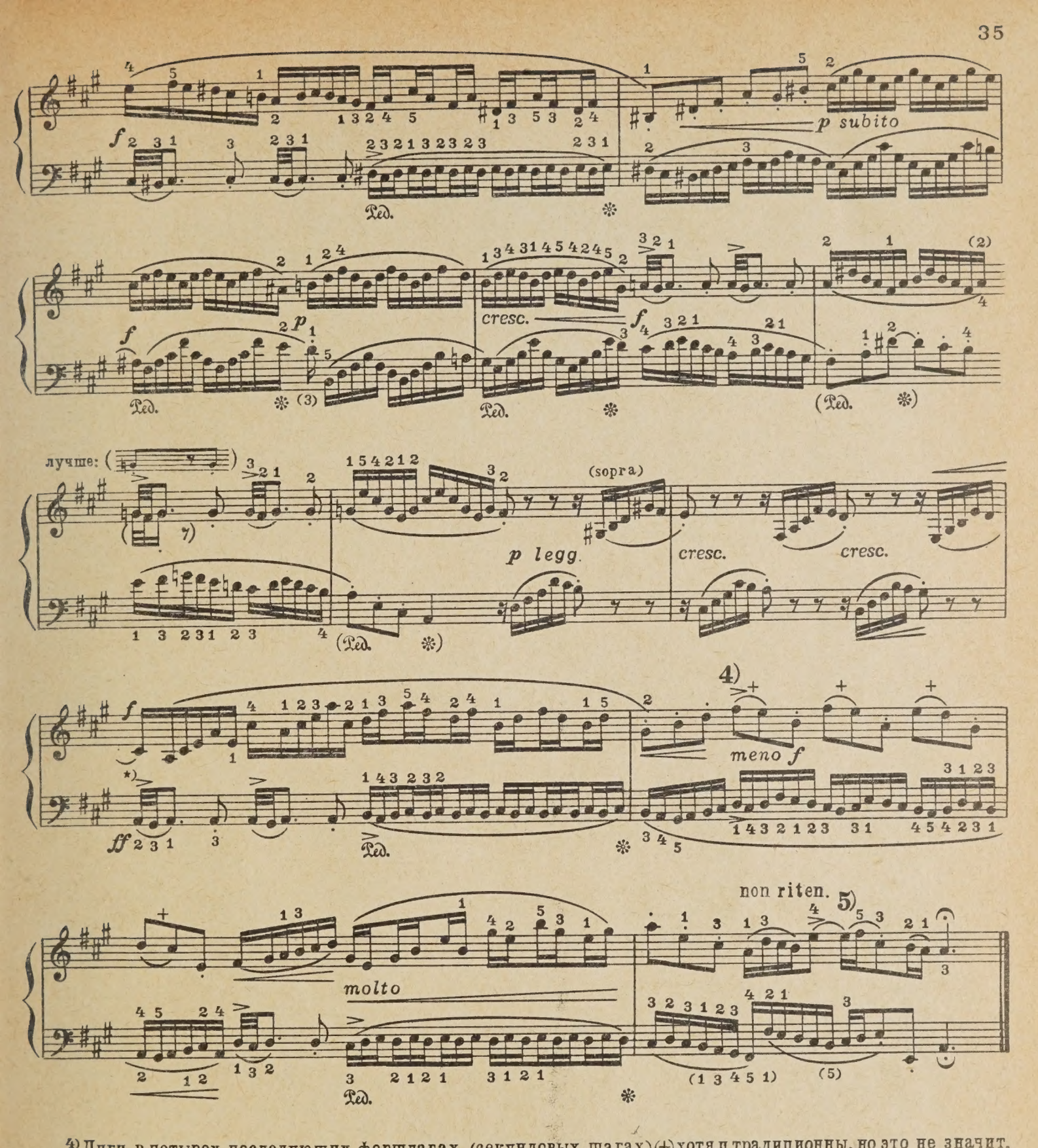
2) В A-dur (тональности настоящей пьесы) вспомогательным звуком мордента должна быть большая секунда.

3) Фигуру: следует понимать как вариант темы:

---

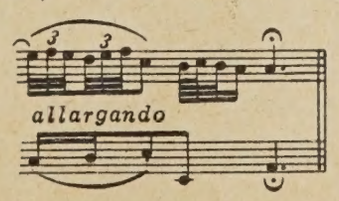
*) Эти фигуры и трели, построенные на энергичном раскручивании, при исполнении на наших более совершенных роялях могут приобрести современный пианистический блеск (обязательное условие-достижение постоянной наивысшей четкости). Виртуозный характер пьесы может допустить (по достижении технической безупречности) даже умеренное употребление педали.

**) См. № к инвенции 5.



4) Лиги в четырех последующих форшлагах (секундовых шагах) (+) хотя и традиционны, но это не значит, что они являются бесспорными. В равной степени могло бы быть оправдано и непрерывное *staccato*.

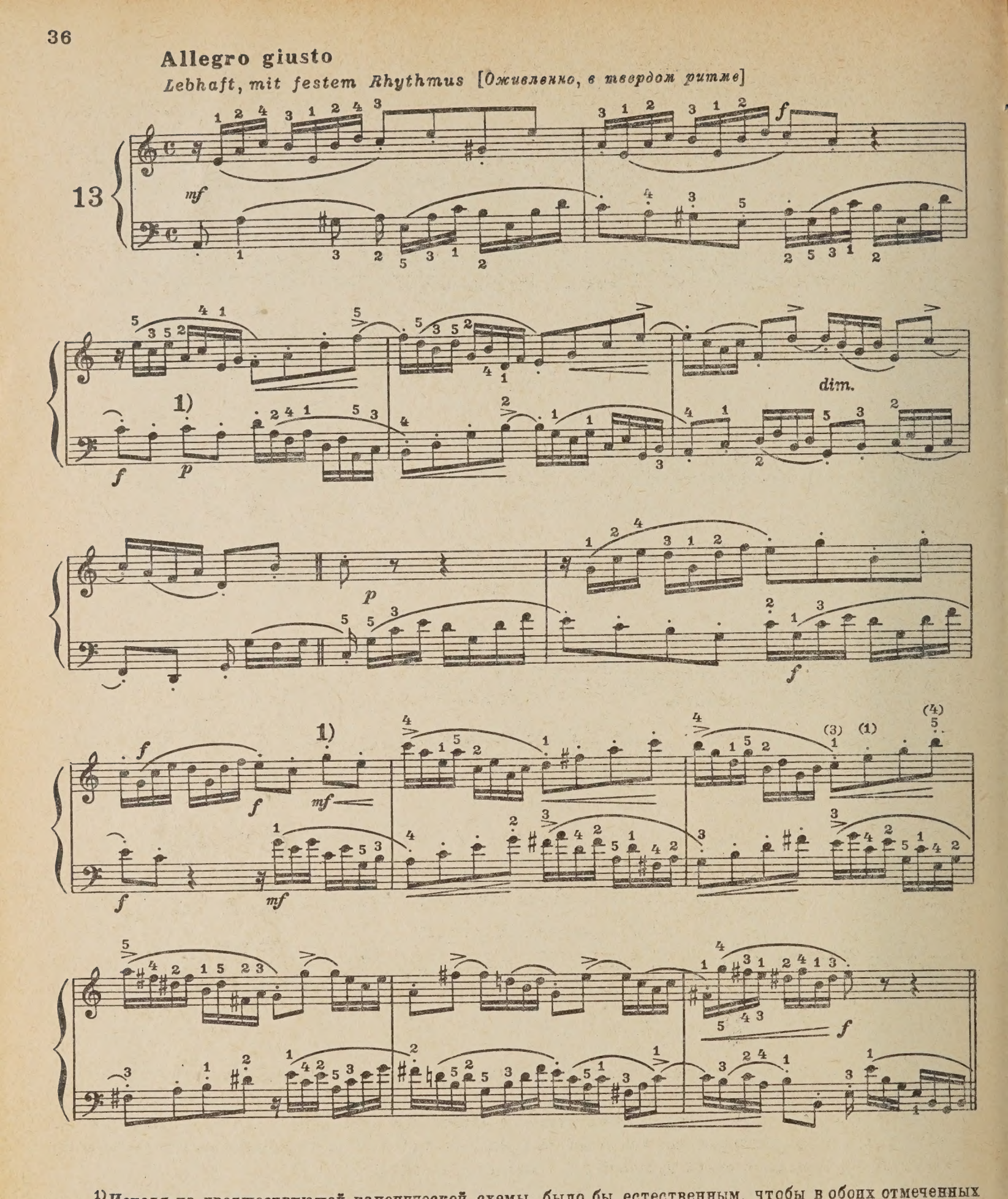
5) Редактор предпочитает подойти к заключению энергично, без затягивания темпа. Исполнителям, которые не могут здесь обойтись без традиционного „баховского“ *allargando*, рекомендуется - в зависимости от их вкуса - использовать украшения, имеющиеся в автографе:



*) Случай, подобный обозначенному в примечании 5) к инвенции 9

Allegro giusto

Lebhaft, mit festem Rhythmus [*Оживленно, в твердом ритме*]



[1] Исходя из предшествующей канонической схемы, было бы естественным, чтобы в обоих отмеченных местах вместо последующих нот стояли бы паузы: четверть и шестнадцатая.

Из четырех восьмых следует несколько сильнее выделять две первые, благодаря чему выявится имитационный момент.

2)

p subito e sempre

sf *p*

p

poco a poco cresc.

sempre cresc.

poco accel.

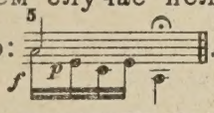
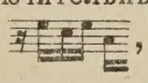
a tempo

ff

(allarg. a piacere)

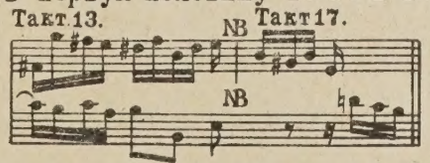
3)

2) Во многих изданиях ошибочно стоит *as* вместо *a*.

3) Ни в коем случае нельзя поддаваться искушению (вполне объяснимому) исполнять это место двухголосно:  . Аккордовая фигурация этой „запоздавшей" четверти не является орнаментальным заключительным росчерком; она ведет свое тематическое происхождение из начала третьего такта:  , и в этом ее подлинный смысл.

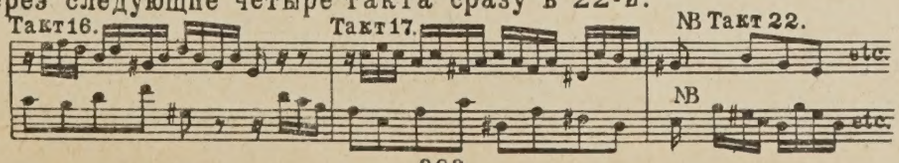
NB. Отличительной чертой этой формы, очевидно, является двухчастность, причем каждая из частей, в свою очередь, распадается на два раздела.

Однако можно оправдать попытку представить пьесу и как трехчастную; такой она становится, в особенности если мысленно связать первую половину 13-го и вторую половину 17-го тактов:



и затем рассматривать промежуточные такты, как переход от второй к третьей части. После этого каждый раздел будет выглядеть как самостоятельная часть.

И версия этой пьесы, встречающаяся в „Нотной тетради Фридемана Баха," допускает только трехчастное деление. Эта версия дает вместо 16 и 17 тактов приведенные ниже варианты их обоих и перескакивает через следующие четыре такта сразу в 22-й:



Allegretto piacevole

Nicht zu rasch, in anmuthiger und gleichmässiger Bewegung

[Не слишком быстро, в грациозном и равномерном движении]

14

1) legato meno legato legato meno legato simile

NB1. dolce ten.

ten. poco cresc. ten. poco marc. poco marc.

dim. p 2) dolce legato meno legato

ten. ten. simile

ten.

[1]Тематическая фигура составлена из двух цепляющихся друг за друга мотивов, начинающихся из затакта-поступенного и идущего по звукам трезвучия. Их связь можно себе представить приблизительно следующим образом: . Доказательство правильности такого понимания дает главным образом вторая часть разработки (+-+), где развивается только первый из них. Редактор рекомендует рассматривать этот первый мотив как вариант синкопы, благодаря чему легко достигается требуемое здесь ритмическое ударение: Обращение

Из трехкратного сцепления упомянутой фигуры и ее обращения получается собственно тематическое построение.

[2]После четырехтактовой (то есть, соответственно, двухтактовой) интермедии первоначальное построение проводится в тональности доминанты (подобно ответу в фуге). Это проведение образует в то же время заключение первой части (представляющей собой шестнадцатитактовый период).

Вследствие своей редкой простоты эта замкнутая в себе форма может считаться как бы „прообразом“ формы такого рода.

cresc.

poco f

+ – deciso

poco f

cresc.

sf

più f

sf

nicht eilen! (не спешить!)
sempre sostenuto

№2. 3) meno legato

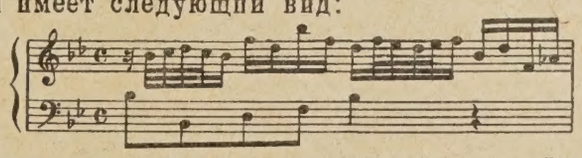
energico, sempre f e marcatissimo

meno legato

ff

3) Оригинал предписывает двойную длительность этого *d*.

№1. Оригинальная нотация имеет следующий вид:

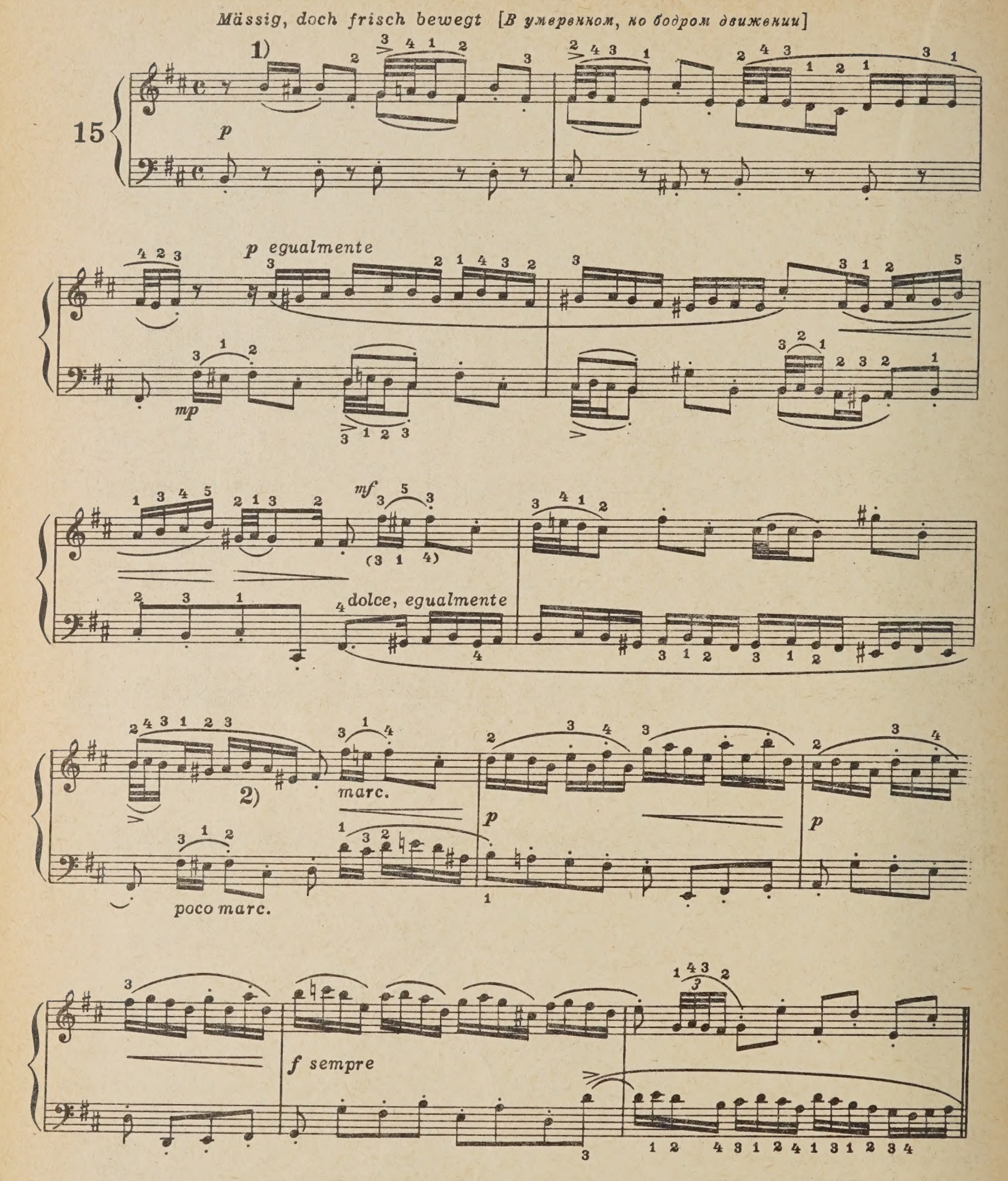


Благодаря удвоению нотных длительностей изложение текста, по всей вероятности, выигрывает в отношении ясности и наглядности. (Оригинальное изложение приведено в Приложении к настоящему изданию, стр. 44. - *Прим. переводчика.*)

№2. Сказанное в примечании 5 к инвенции 9 имеет отношение к последующему с той небольшой разницей, что вместо шести здесь речь идет о восьми тактах, которые, однако, в формальном отношении абсолютно соответствуют тем шести тактам.

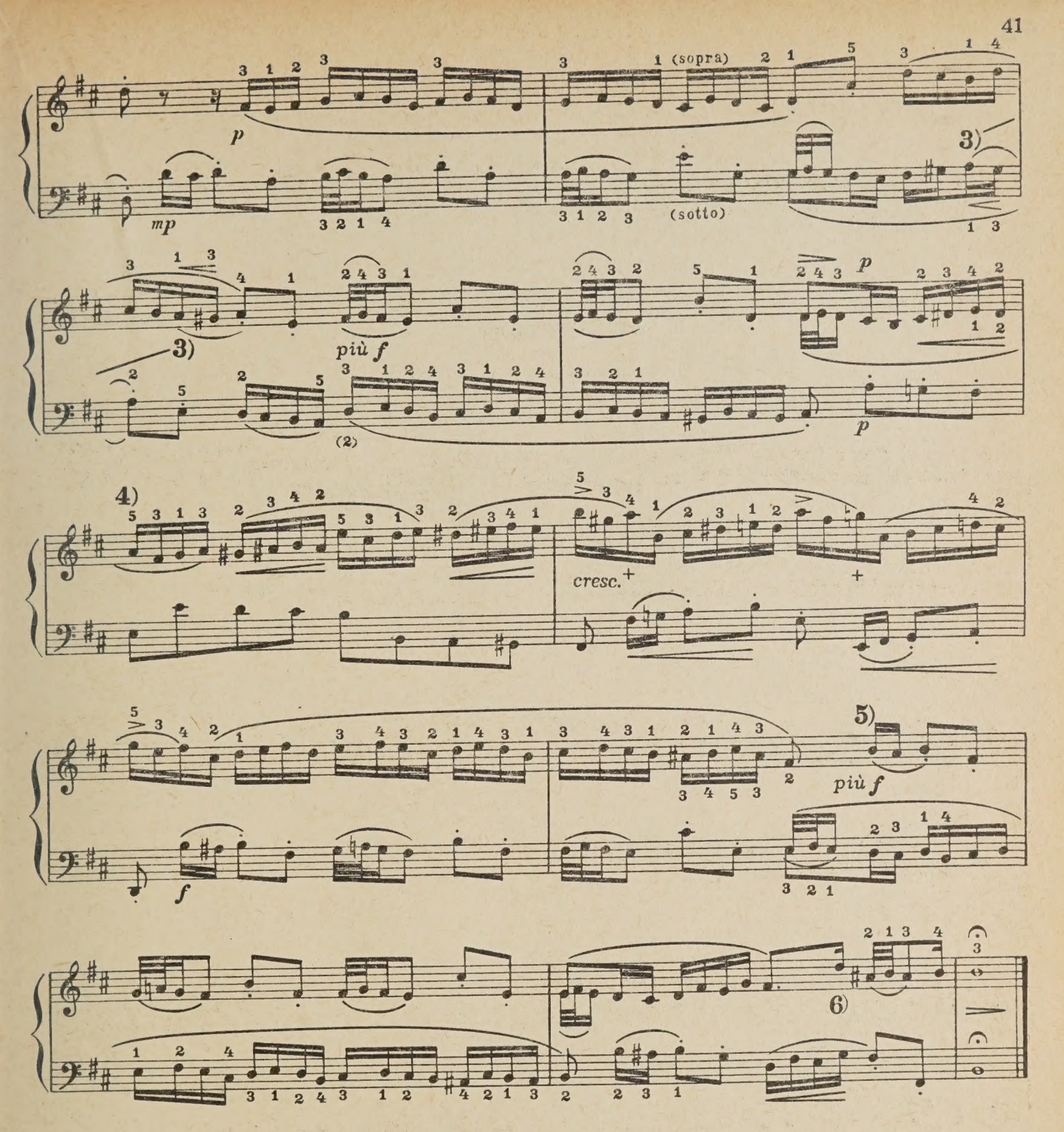
Moderato ma con spirito

Mässig, doch frisch bewegt [*В умеренном, но бодром движении*]



[1] Тема занимает два полных такта.

[2] В теме-полный каданс вместо первоначального половинного.



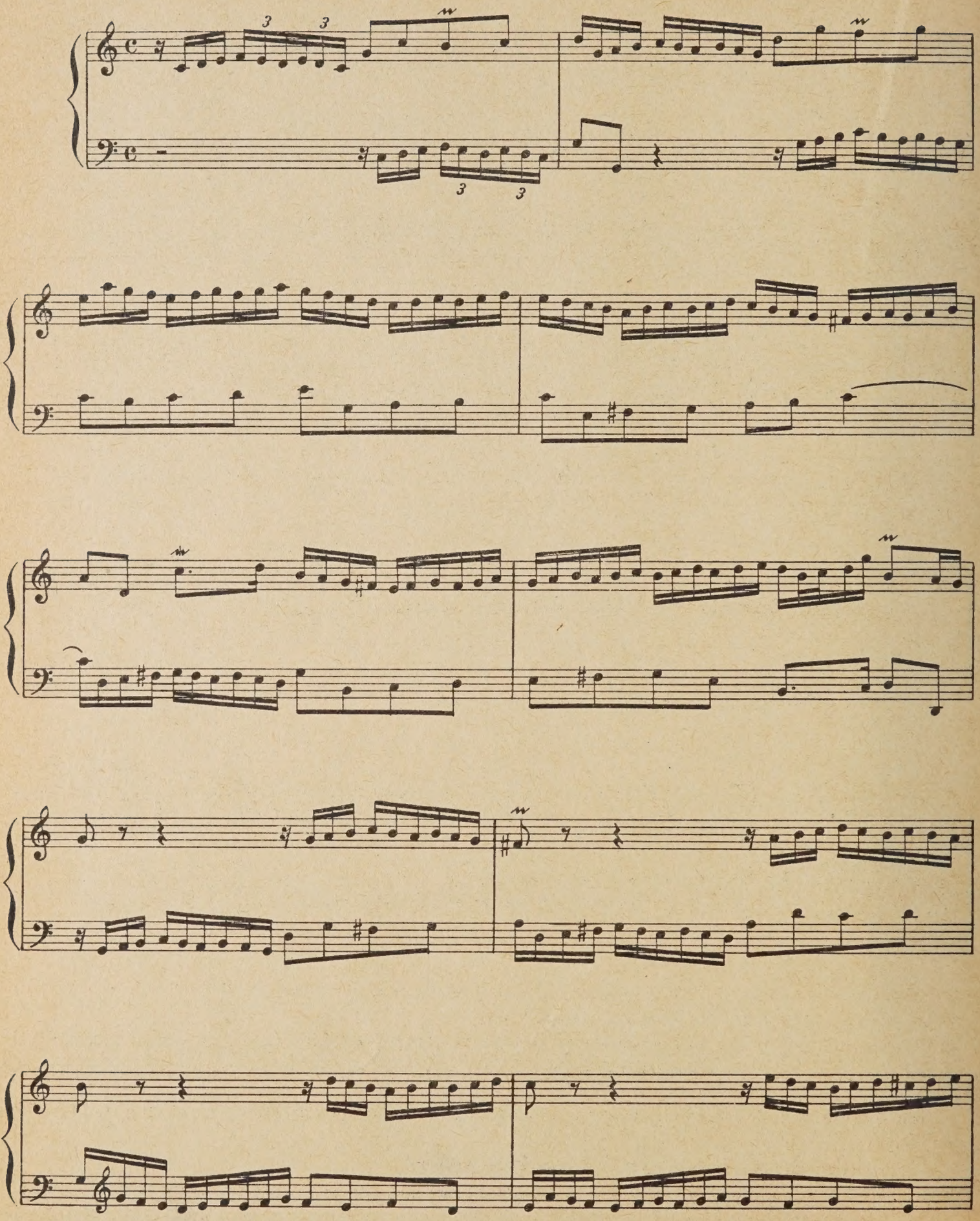
3) Если этот мимолетный канонический момент, возможно, и не был преднамеренным, он все же не должен пройти незамеченным для слушателя.

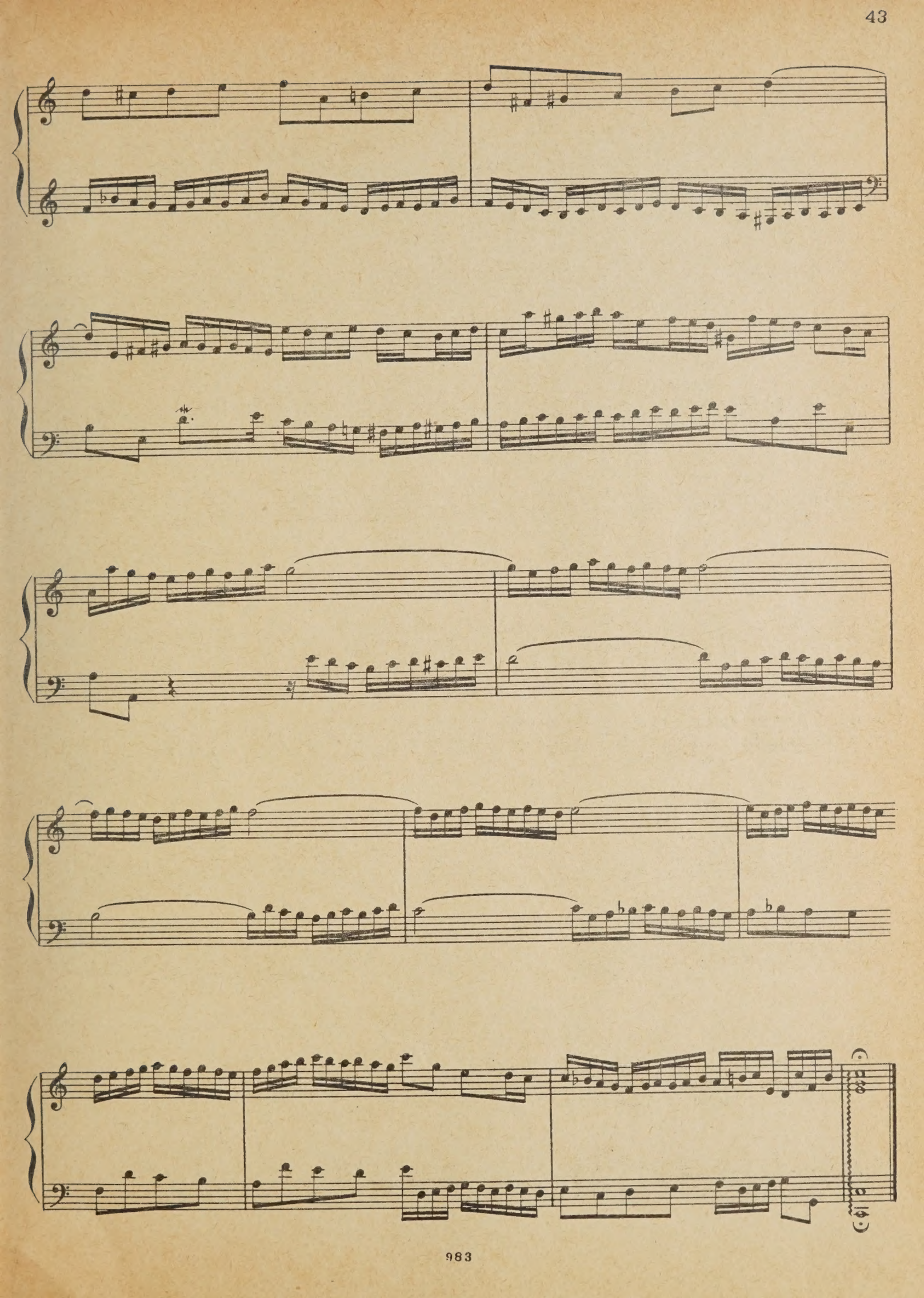
4) Эта и следующие три двухчетвертные фигуры являются свободной имитацией предшествующего тематического элемента: . Для достижения большей текучести мордент превращен в терцовый скачок. Во втором такте секундовый ход (+ на второй восьмой) обращен в нисходящую септиму.

5) Ответ на тонике наступает здесь на полтакта раньше.

6) *d* следует рассматривать как септиму побочного септаккорда на четвертой ступени: .

ВАРИАНТ ИНВЕНЦИИ N 1

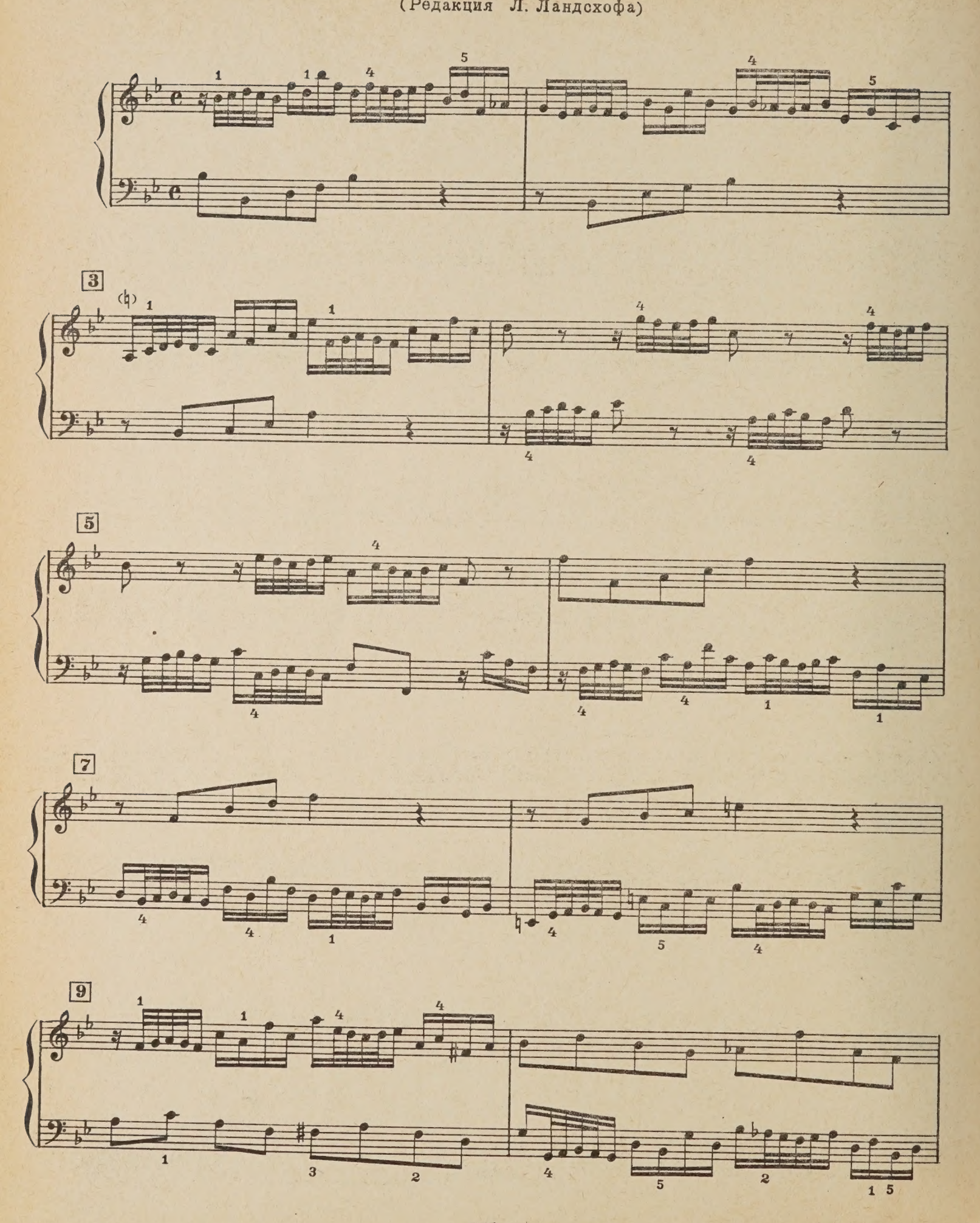


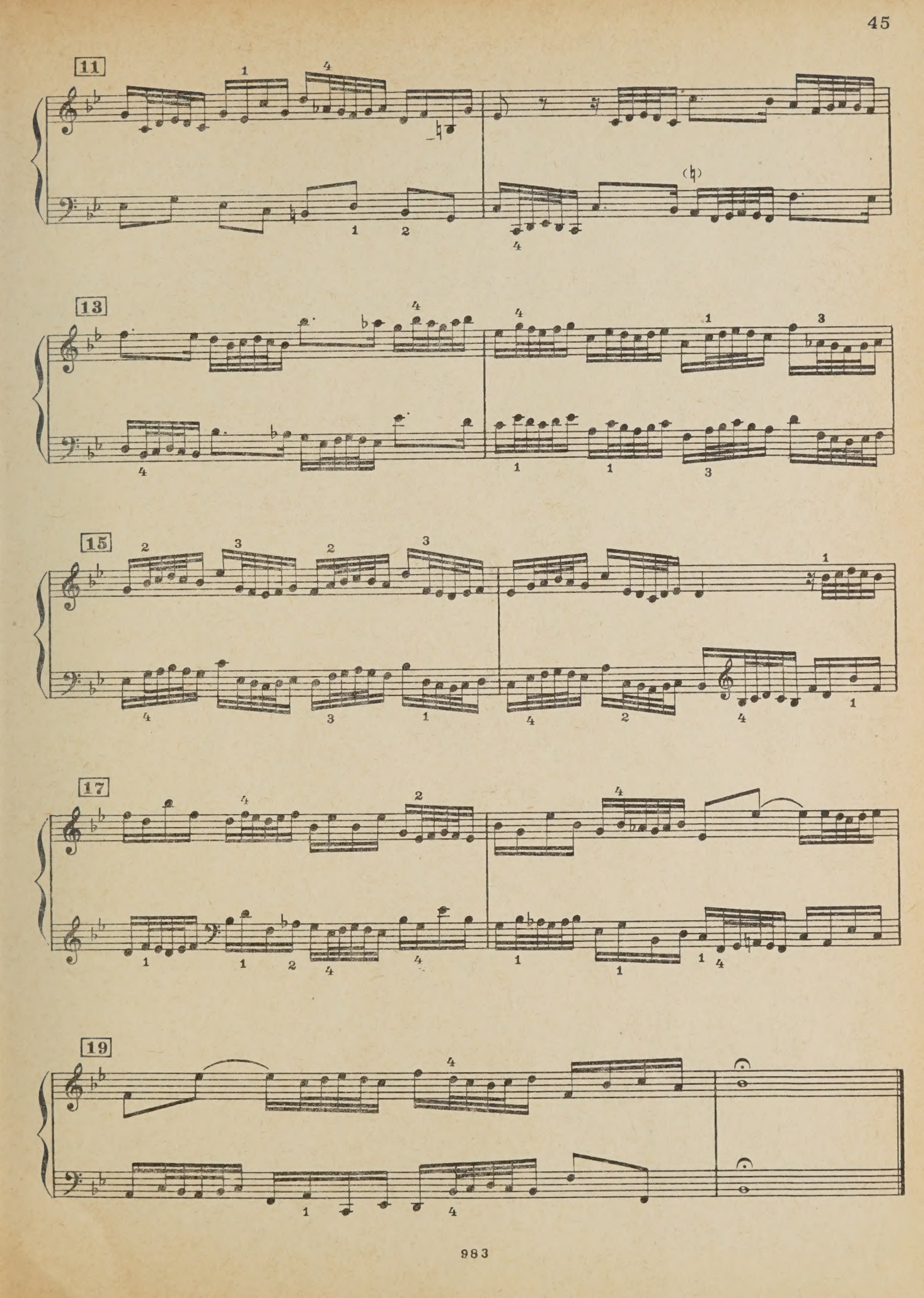


Приложение к советскому изданию

ИНВЕНЦИЯ N 14 В ОРИГИНАЛЬНОМ ИЗЛОЖЕНИИ

(Редакция Л. Ландсхофа)




11
13
15
17
19

15 ТРЕХГОЛОСНЫХ ИНВЕНЦИЙ

Allegro deciso

Schnell und fliessend [*Скоро и текуче*]

1

ten. legg. mf p

2)

ten.

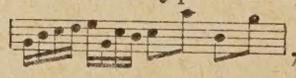
3)

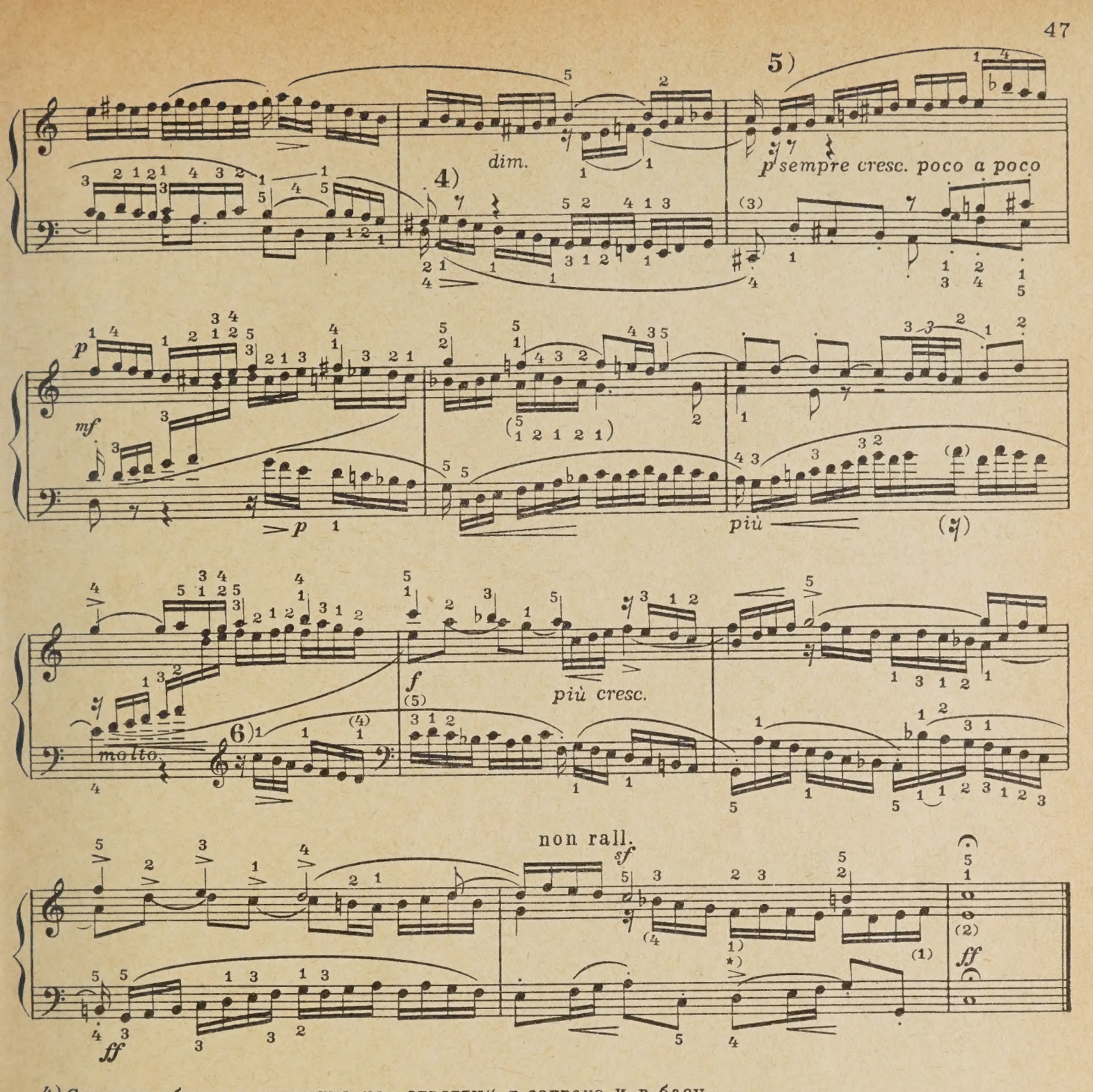
p cresc. ten. f

[1] Для лучшей ориентировки в этой и во всех последующих инвенциях служит правило, что все ноты, помещенные на верхней строке, предназначены для исполнения правой рукой; ноты, помещенные на нижней строке,-для исполнения левой рукой.

[2] Обращение темы (тема в противодвижении).

[3] Ученик, перед которым здесь впервые встает задача справиться с контрапунктическим трехголосием-и таким образом иногда исполнять одной рукой два голоса,-часто вначале недооценивает значение выдержанных нот. Ему должна быть поэтому внушена мысль о необходимости усердного самоконтроля в отношении выдерживания тянущихся звуков; важнейшим моментом для этого является, в первую очередь, точное применение соответствующей аппликатуры. Например, следует остерегаться исполнять данный такт следующим образом: , благодаря чему могла бы возникнуть иллюзия одноголосия. Необходимое для „исполнителя Баха" упражнение заключается в том, чтобы учиться играть одной рукой два голоса с различной степенью силы.



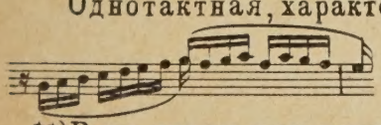


4) Следует обратить внимание на „стретту“ в сопрано и в басу.

5) Отсюда (при постоянном пластичном выделении все время повторяющейся темы) должно начаться всеобщее усиление, продолжающееся вплоть до заключительного аккорда **).

6) Стретта в противодвижении в альте и в басу.

NB. Контуры формы этой музыкальной пьесы столь неопределенны, что было бы просто самонадеянным пытаться установить ее границы посредством тактовой черты. Скорее можно было бы рассматривать эту построенную на едином порыве пьесу как своего рода импровизационную прелюдию ко всему последующему циклу.

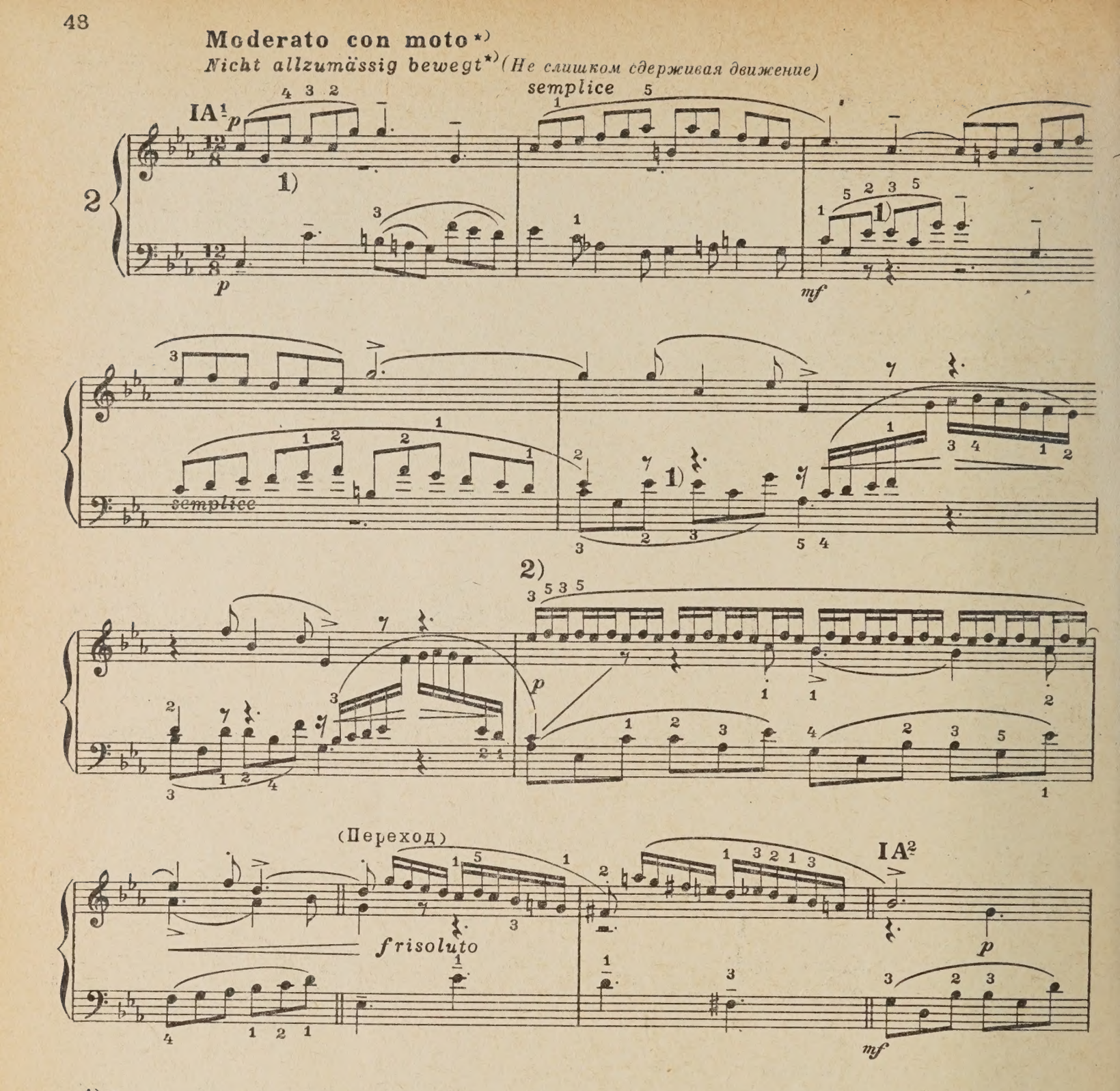
Однотактная, характерно „разворачивающаяся“ тема может быть разложена на две части:  , каждая из которых в дальнейшем иногда развивается отдельно.

**) В то время как в первой половине этой инвенции как бы обыгрывается только подъем и спад тематической фигуры и модуляция лишь просто идет от тоники к доминанте, уже начиная с такта 12 обнаруживается все более живое стремление вверх, что в соединении с более богато оформленной модуляцией способствует созданию блестящего заключения.

*) См. примечание 3 к первой двухголосной инвенции.

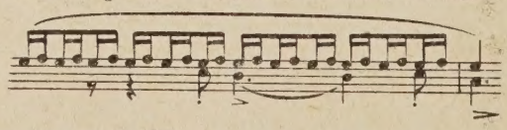
Moderato con moto *)

Nicht allzumässig bewegt *) *(Не слишком сдерживая движение)*

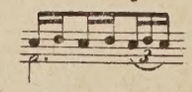


1) В этом месте и в других аналогичных местах не следуёт слишком резко отделять одну от другой две группы нот, объединенные одной лигой, (соблазном к такому расчленению могло бы явиться повторение одного и того же звука на третьей и четвертой восьмых). Желательно, чтобы манера исполнения приблизительно соответствовала следующей нотации: .

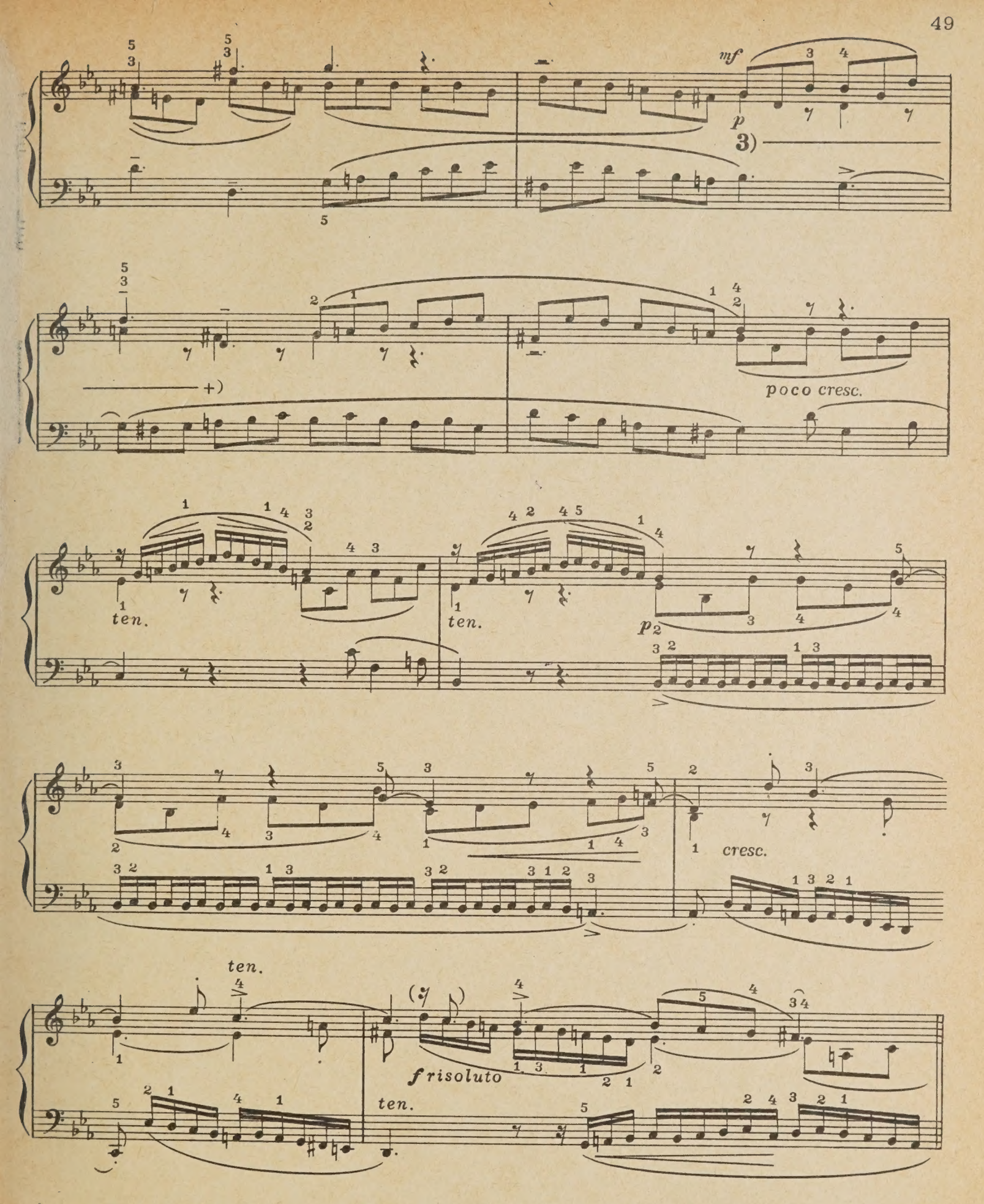
2) Для более слабых пальцев можно рекомендовать облегчение с целью сохранения четкости:



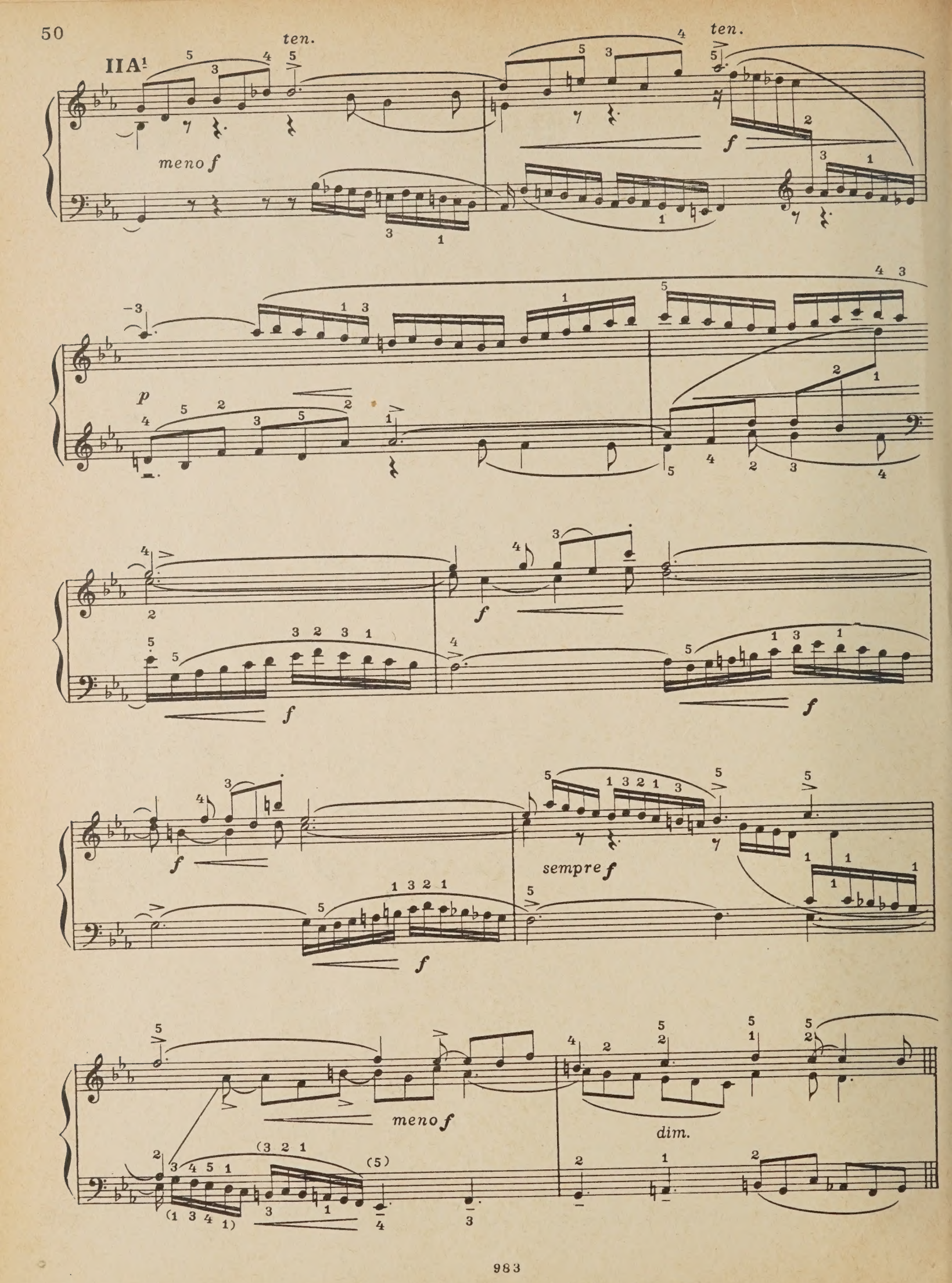
Это упрощение может соответственно подойти и к двум последующим трелям:

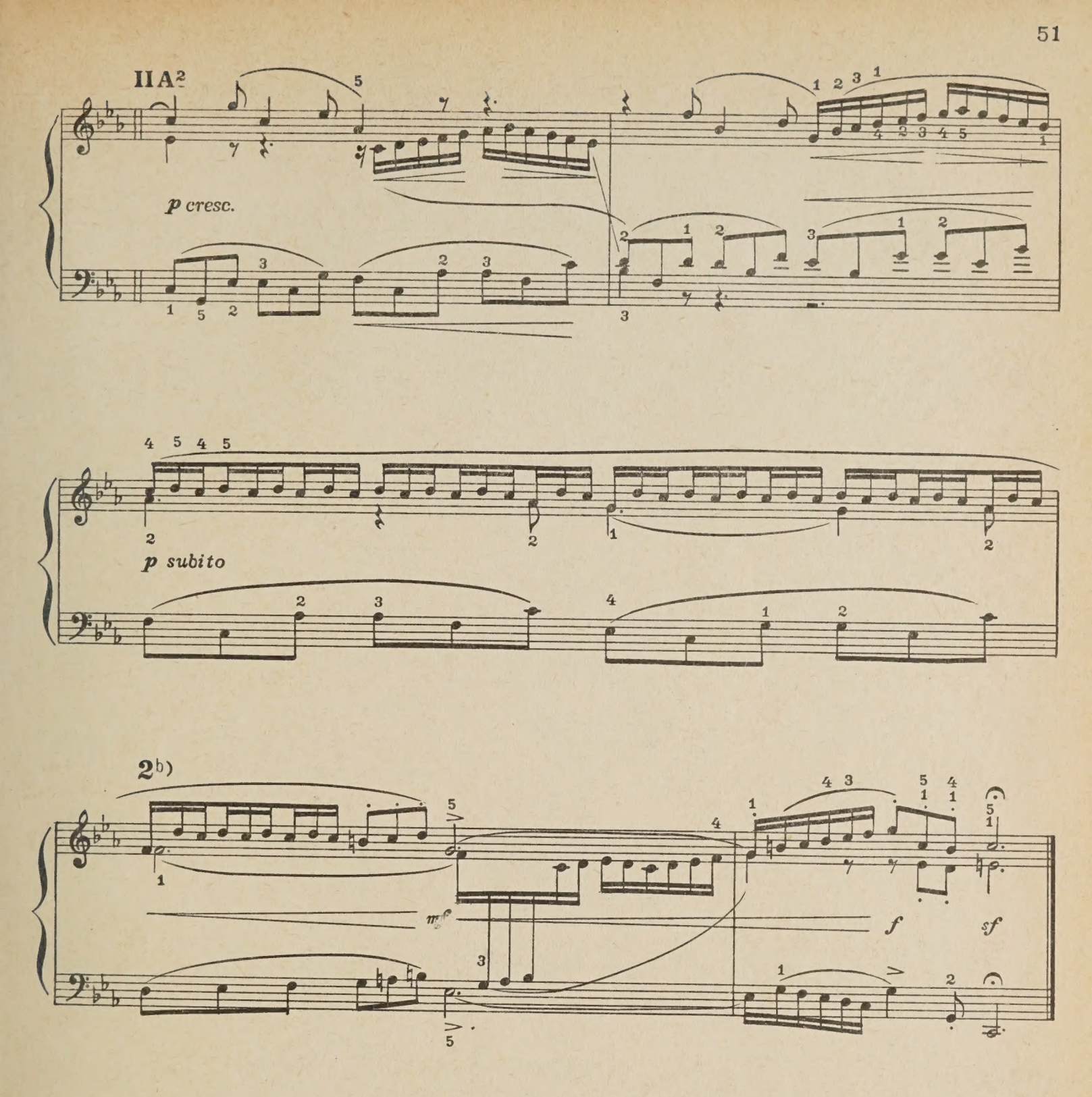
2b) 

*) Для определения темпа решающими являются „катящиеся“ фигуры шестнадцатых, которые отнюдь не должны звучать вяло; точно так же и триоли шестнадцатыми, предписанные редактором в такте 7 (и дальше), должны образовывать очень быструю трель.

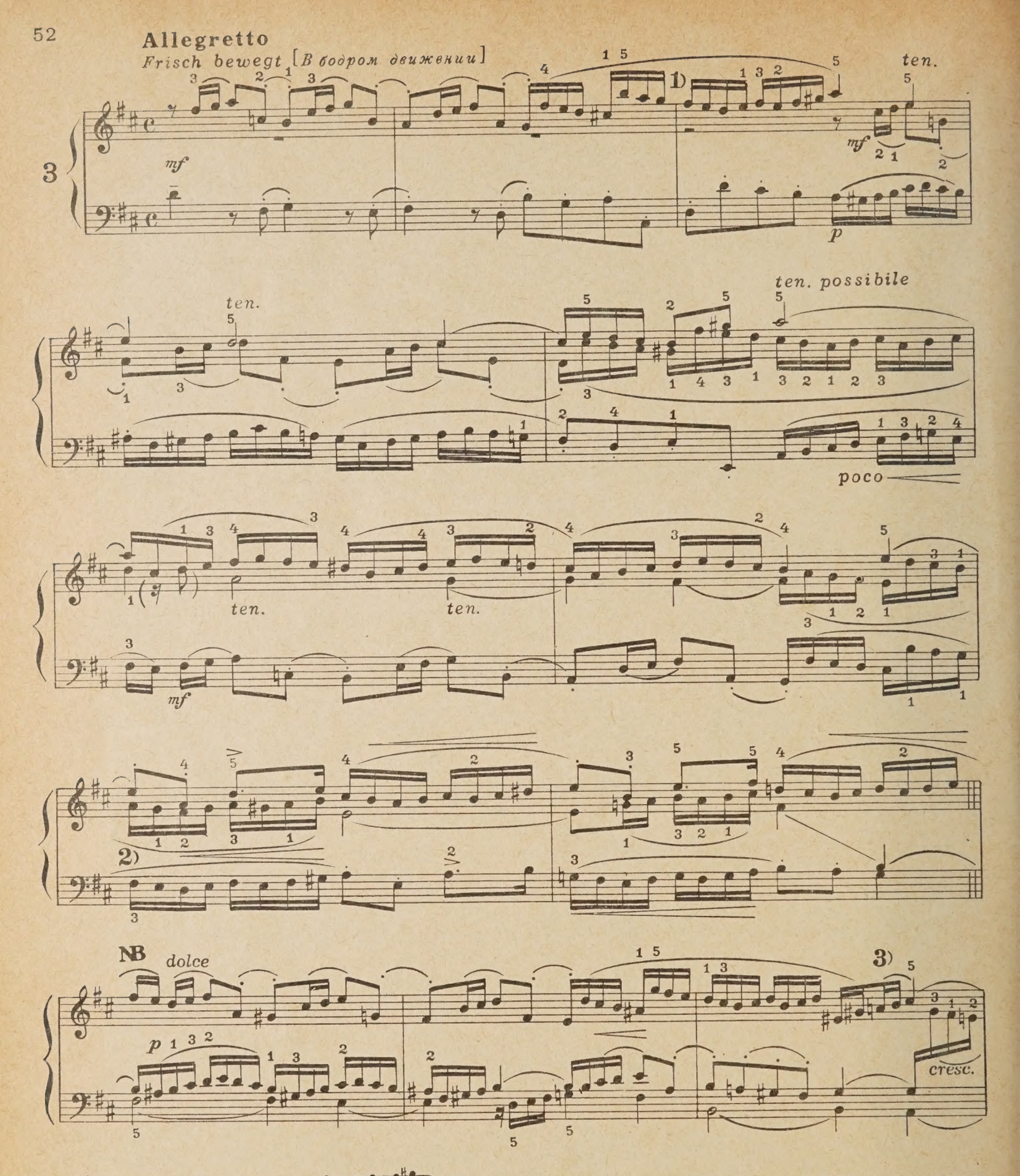


3) Нужно стараться отодвинуть на задний план средний голос, добавленный здесь лишь в качестве гармонического заполнения, и пять четвертных нот выдерживать не более, чем предписывает их длительность; *fis* +), перекрещивающееся с верхним голосом, не должно заглушать тему.


IIA¹
ten.
meno f
f
p
sempre f
meno f
dim.



NB. Если бы второй из двух разделов (IA¹ и IA²), из которых состоит первая часть, не являлся бы верной копией первого и из обоих разделов - единственным, имеющим определенно кадансирующее заключение, то всю первую часть, по всей вероятности, можно было бы рассматривать как две самостоятельные, отделенные одна от другой части. Надежным признаком начала собственно второй части является наличие разработочных приемов (которые появляются впервые только при IIA¹), перенос которых в последнюю часть являлся бы нарушением всякой формально-эстетической логики. Наконец, следующий раздел IIA² мы не можем рассматривать как независимую третью часть (вследствие его краткости, а также в связи с тем, что он лишь повторяет кадансирующий раздел IA¹). Основной формой этой инвенции мы должны скорее всего считать двухчастность (правда, очень развитую и пространную.

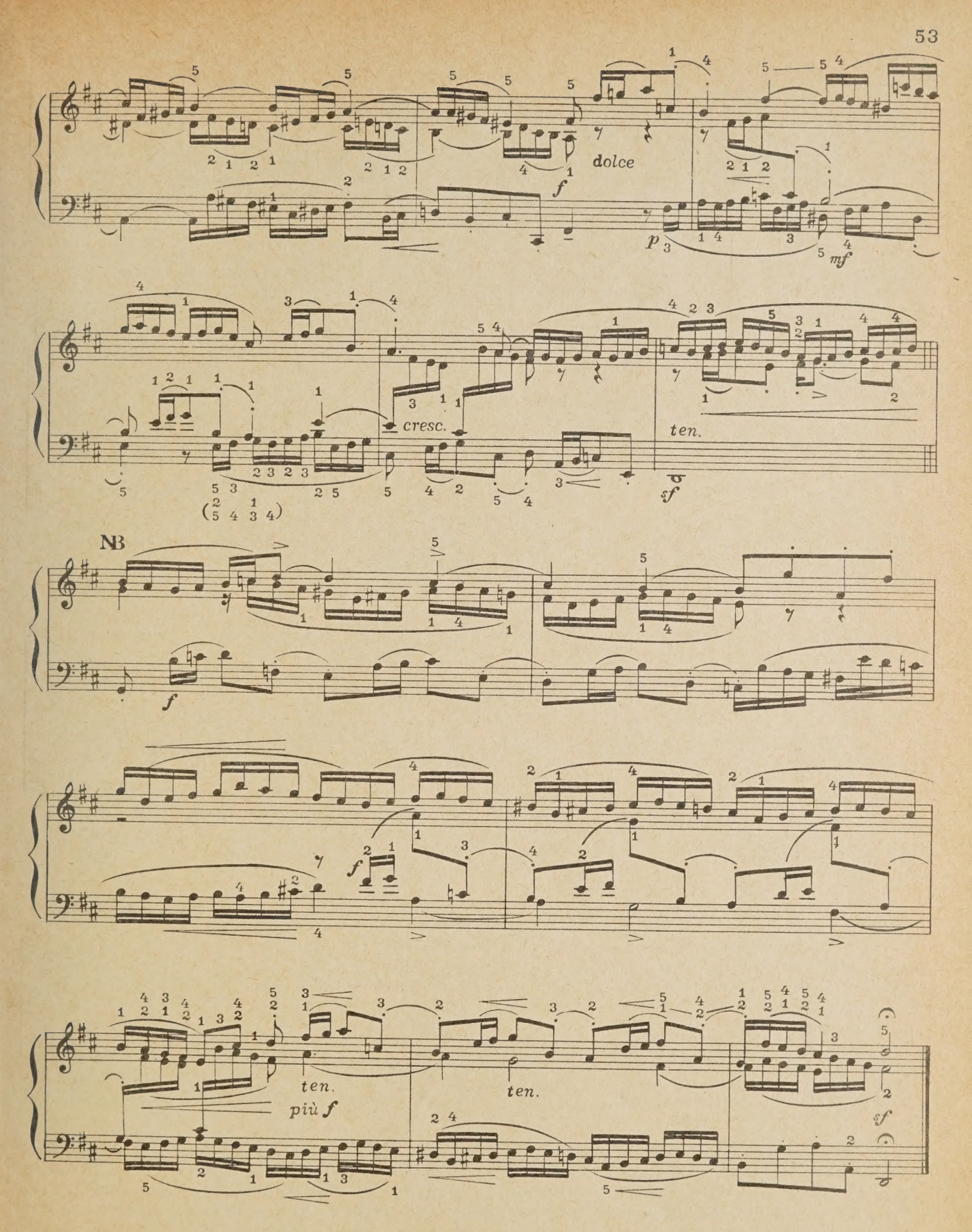


1) Следующий полутакт: следует рассматривать как составную часть темы, потому что в продолжение всей пьесы эта фигура регулярно повторяется вместе с темой, а при

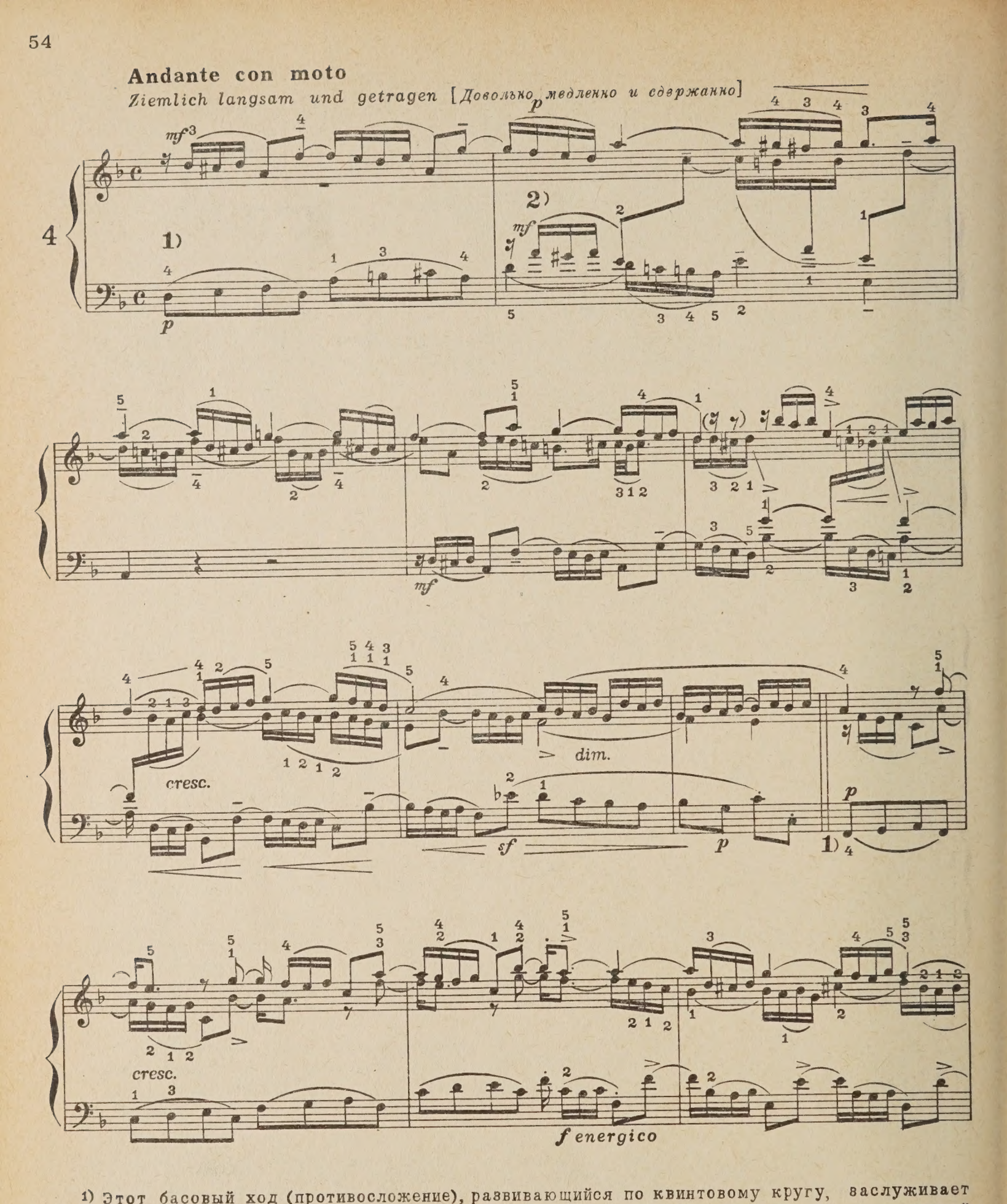
2) даже претерпевает краткую разработку.

3) В этом переплетении двух голосов ясно слышится тема:

В соответствии с таким восприятием можно видоизменить и исполнение.

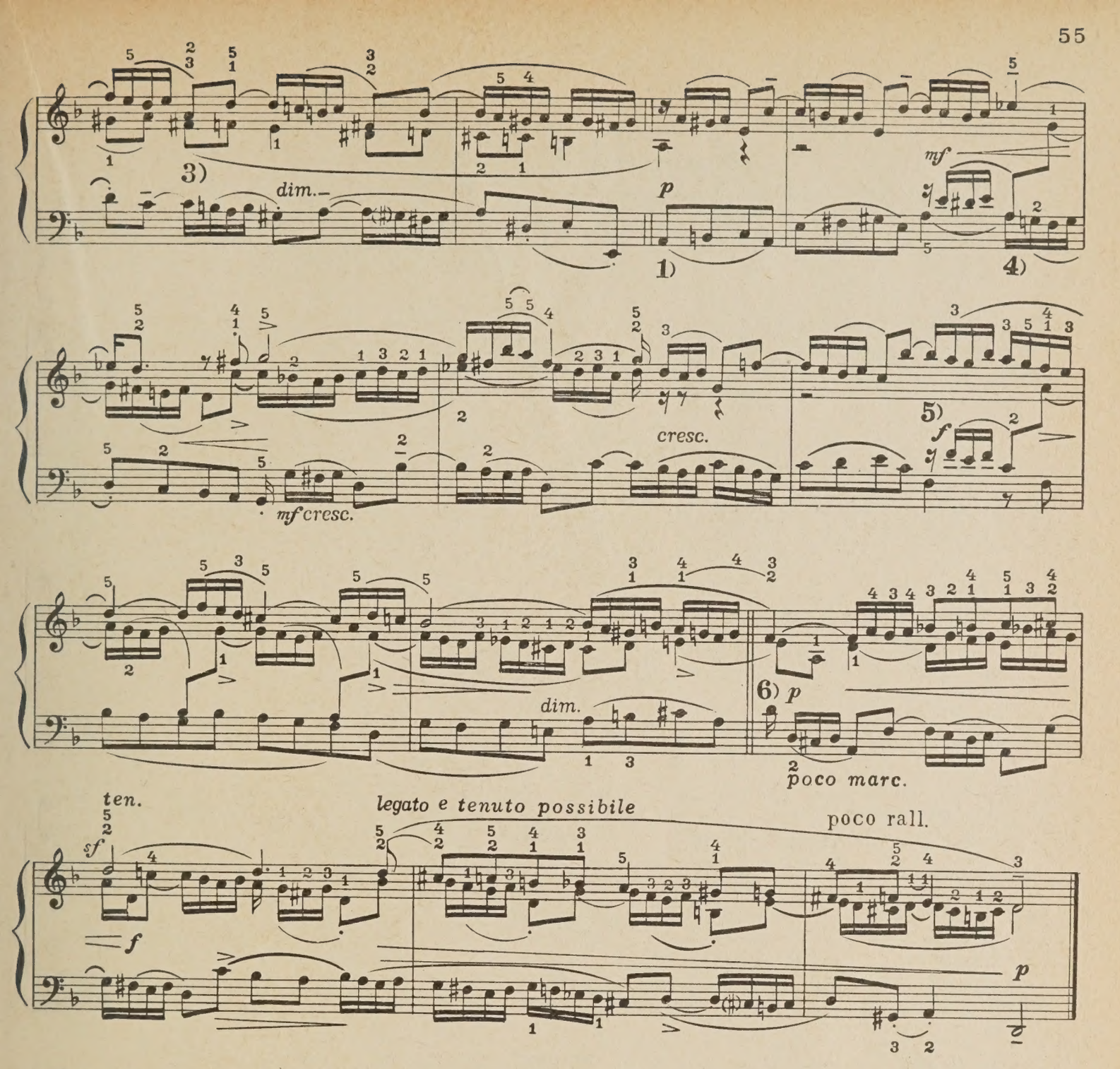


NB. Редактор считает, что путем намеченного здесь членения формы обнаруживаются ее пропорции и симметрия и таким образом с наибольшей ясностью выявляется логичная структура этой „фугообразной“ пьесы.



1) Этот басовый ход (противосложение), развивающийся по квинтовому кругу, заслуживает внимания вследствие своего последовательного повторения в параллельной и в доминантовой тональностях: его нужно поэтому при каждом проведении выделять соответствующим образом, однако не слишком назойливо.

2) Здесь, конечно, решающее слово принадлежит среднему голосу. Обе восьмые *е* левой руки должны при этом выдерживаться строго в соответствии с предписанной длительностью; при их передерживании возникнет иллюзия четырехголосия (совершенно не оправданного текстом); этого следует избегать.



3) При строгой связности и заметном выделении этого хроматического контрапункта должна быть сохранена и ясно показана своеобразная фразировка тематической фигуры в верхнем голосе. То же самое - *mutatis mutandis* (изменив, что надо изменить *лат.*) - относится к симметричному повторению этой комбинации в конце пьесы. Точное выполнение этого предписания, однако, требует порядочной тренировки.

4) *A*, слигованное в нижнем голосе, должно быть снова ударено потому, что оно принадлежит еще и к среднему голосу, ведущему тему, которая в противном случае была бы прервана.

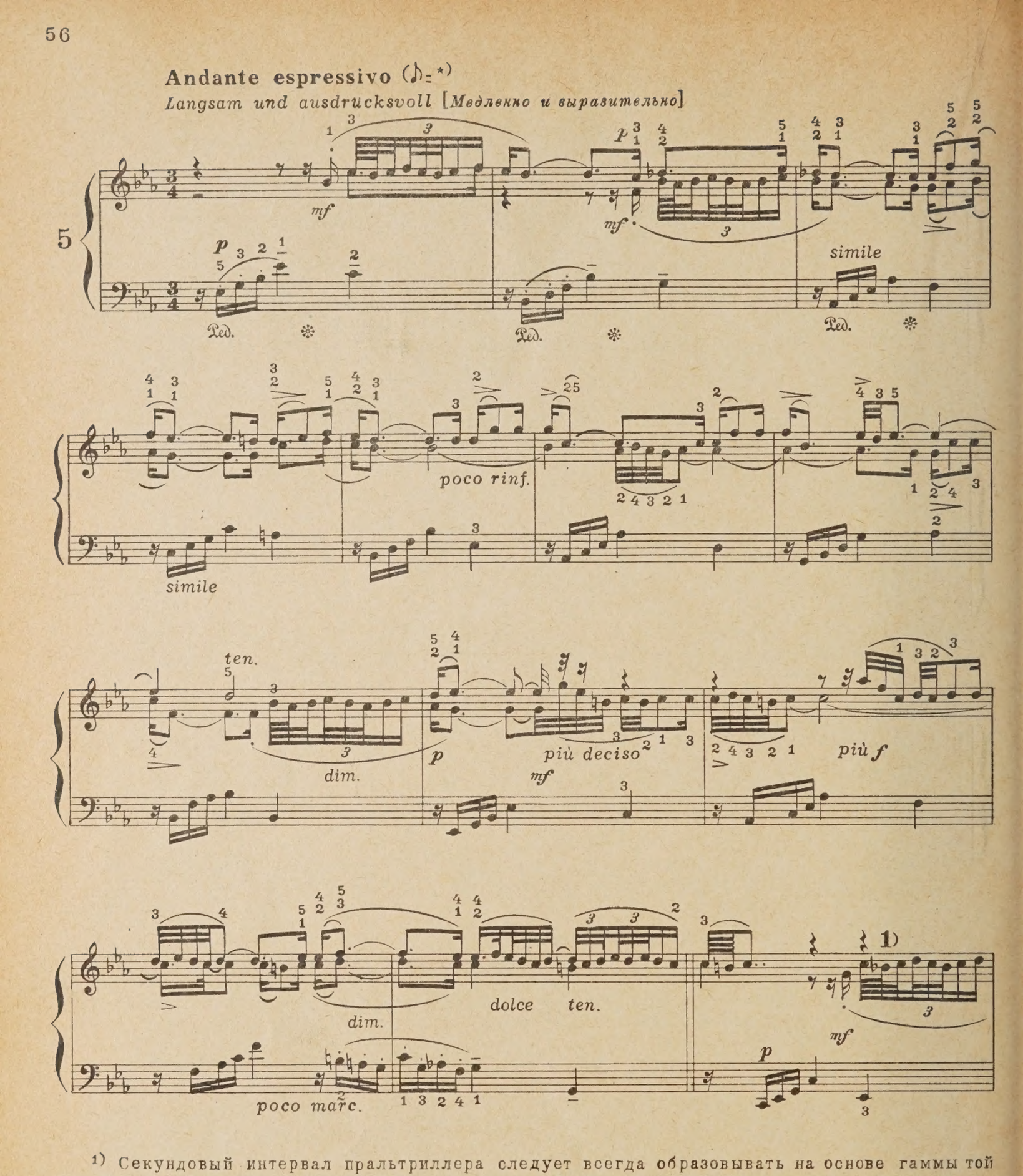
5) Сказанное при 2) находит - в относительной степени - применение и здесь.

6) Секундовое задержание на *e* следует строго выдерживать.

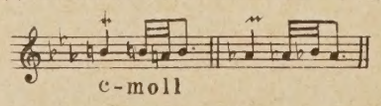
NB. Если бы эта инвенция начиналась одноголосно (по типу фуги), а вступление третьего голоса было бы оттянуто до такта 4, то она производила бы полное впечатление фугетты. В действительности, форма фуги, к которой уже значительно приближаются инвенции 9, 12, 13 и 14, здесь уже отчетливо проявляется. Таким образом, баховские инвенции, как вообще, так и в данном отношении, являются наиболее подходящим приготовительным материалом к основному пианистическому сочинению композитора - „Хорошо темперированному клавиру". В соответствии с вышесказанным три части этой фугообразной пьесы могут быть без сомнения обозначены как „экспозиция", „разработка" и „кода" Если в „коде" еще добавить мысленно четырехтактовый органный пункт на *D* - наподобие четвертого, „педального" голоса - характер фуги выявится еще сильнее. Кроме того, следует заметить, что вторая (разработочная) часть распадается на два раздела, из которых первый начинается в параллельной тональности, второй - в доминантовой.

Andante espressivo (♪=*)

Langsam und ausdrucksvoll [*Медленно и выразительно*]



1) Секундовый интервал пральтриллера следует всегда образовывать на основе гаммы той тональности, которой принадлежит гармония, лежащая в основе мелодической фразы. В минорной тональности секундовый шаг повышенной септимы вниз (♯) должен базироваться на восходящей мелодической гамме, секундовый шаг пониженной сексты вверх (♭) должен соответствовать нисходящей мелодической гамме:



*) Для первоначального разучивания целесообразно — в еще более медленном темпе — высчитывать каждую шестнадцатую.

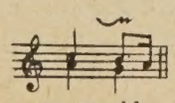
ten. dolce ten.

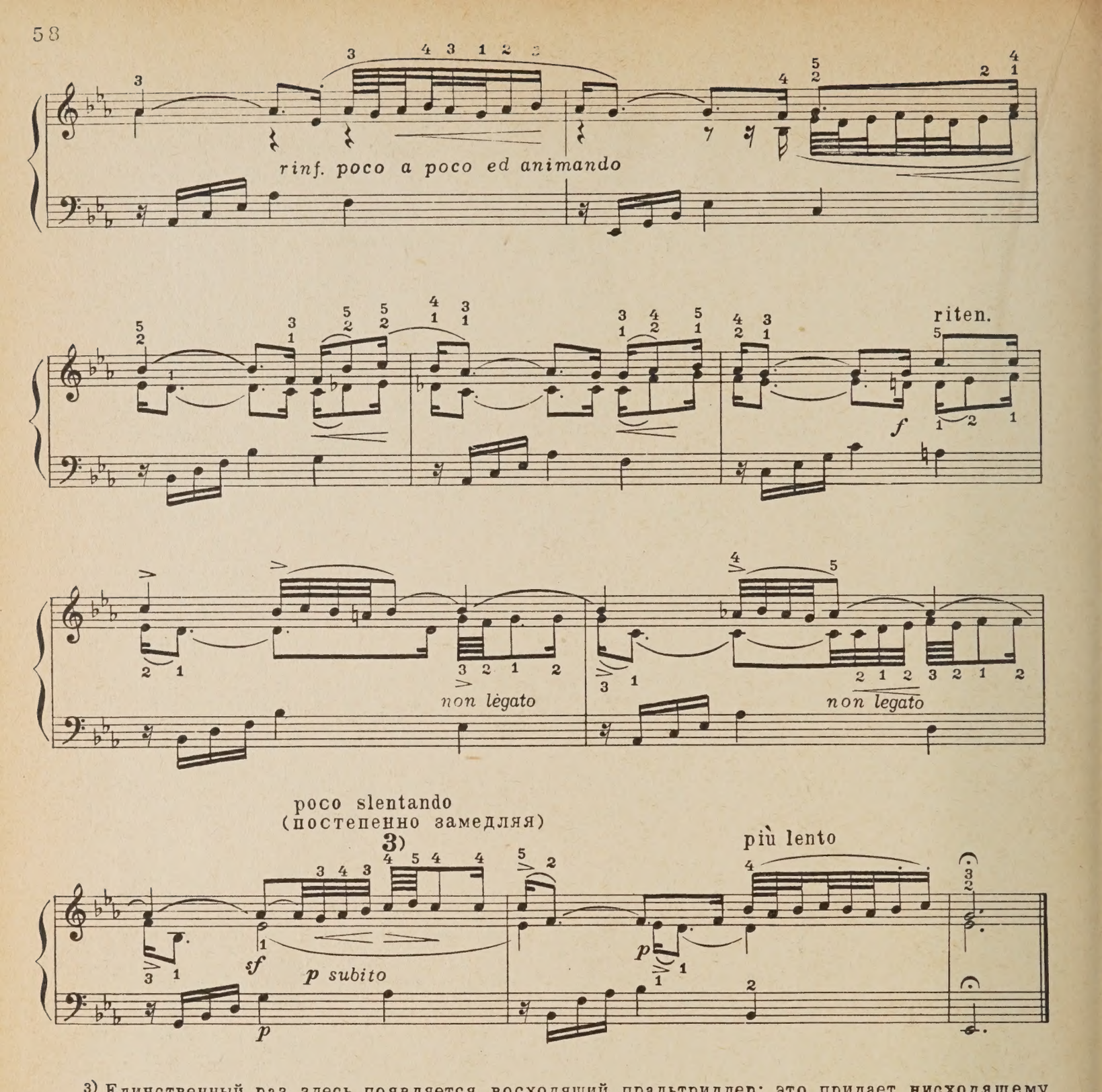
p mf ten. poco agitato ten. cresc.

a tempo f

sf f deciso (1) (1) energico raddolcendo (смягчаясь)

più dolce p 2) pp ten.

2) В оригинале здесь стоит только:  . Редактор добавляет украшения на основании предшествующего аналогичного места в c-moll.



3) Единственный раз здесь появляется восходящий пральтриллер; это придает нисходящему заключению новое мелодическое очарование.

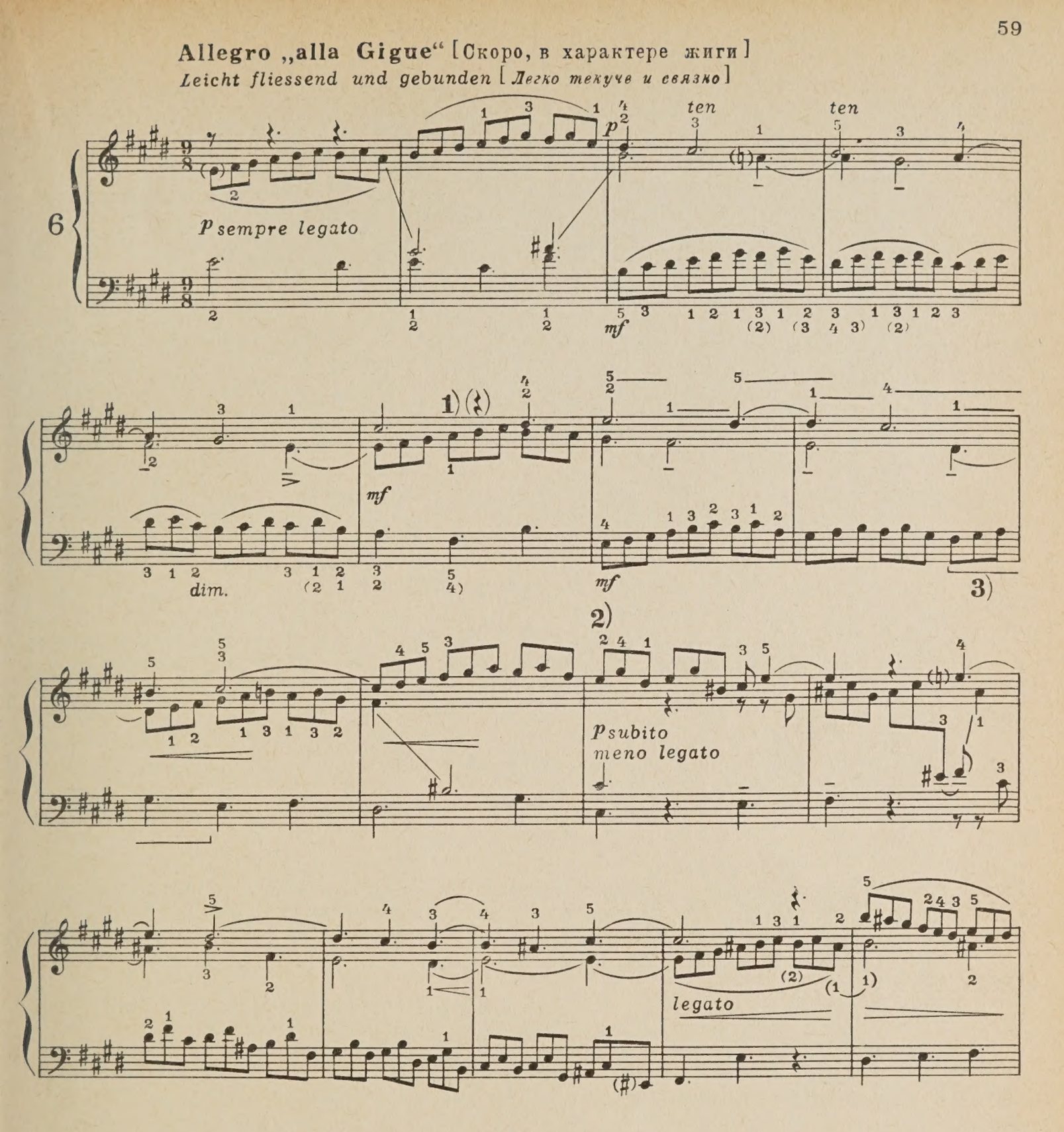
№ 1. Необходимость подробной расшифровки украшений в особенной степени проявляется в этой пьесе, где нагромождение „манер“ обычно приводит ученика в состояние беспомощности и замешательства в отношении ритмического членения. Впрочем, наиболее распространенные издания воспроизводят эти украшения в искаженном и сокращенном виде, так что для многих пианистов настоящий вариант - соответствующий оригиналу - вероятно, будет звучать как совсем новая пьеса.

№ 2. Этот почти романтически-вдохновенный „дуэт в сопровождении лютни“ требует очень выразительного исполнения при строгом избегании всякой сентиментальности, что предъявляет повышенные требования в отношении мягкости туше и разнообразия нюансировки. Даже умеренное употребление педали (в виде исключения) не кажется здесь неуместным; манера педализации и та степень, в которой педаль может быть применена, намечены редактором в первых тактах.

Как педагогическая пьеса эта инвенция полезна в ритмическом и исполнительском отношении.

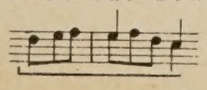
Allegro „alla Gigue“ [Скоро, в характере жиги]

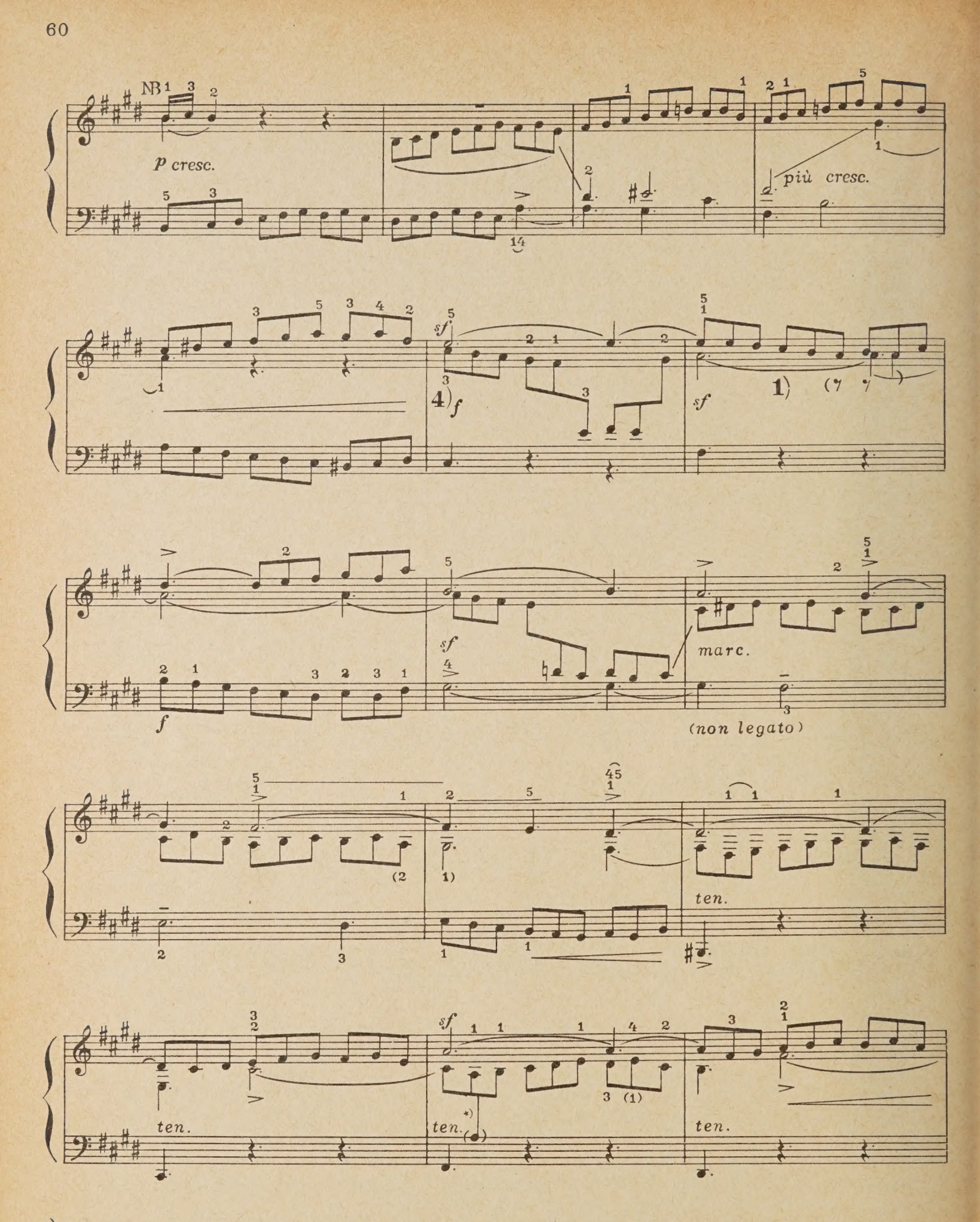
Leicht fliessend und gebunden [*Легко текуче и связно*]



[1] Если даже на протяжении всей пьесы и нужно обращать внимание на строгое выдерживание пунктированных нот, то в двух относящихся сюда местах оно невыполнимо. Исполнение этих мест указано в скобках.

[2] Эта столь характерная для типа жиги аккордовая фигурация должна (в соответствии со своим скачкообразным движением) звучать не слишком связно и даже - хотя она движется по трем сменяющим друг друга голосам - в каком-то отношении сохранить „контрапунктически-одноголосный“ характер.

[3] Интервальное соотношение нижнего и среднего голосов не позволило здесь осуществить „тематическое“ окончание басовой фигуры, которое мысленно можно было бы представить себе следующим образом:  .



4) Начало короткой разработки в „противодвижении“.

*) Только для рук с большим растяжением.

5) 6) ff risoluto ff (rall. (Adagio) 7) 8) 9) meno f

5) Исполнение фермaты: . „Задержка“ на секундаккорде доминанты незадолго до окончания пьесы - прием, часто встречающийся у Баха. Подобным же образом Бетховен имеет обыкновение перед последней бурной заключительной каденцией в своих страстных произведениях прерывать быстрое движение посредством включения нескольких тактов Adagio: обуздание эмоционального порыва, который, став свободным, проявляется с еще большим неистовством.

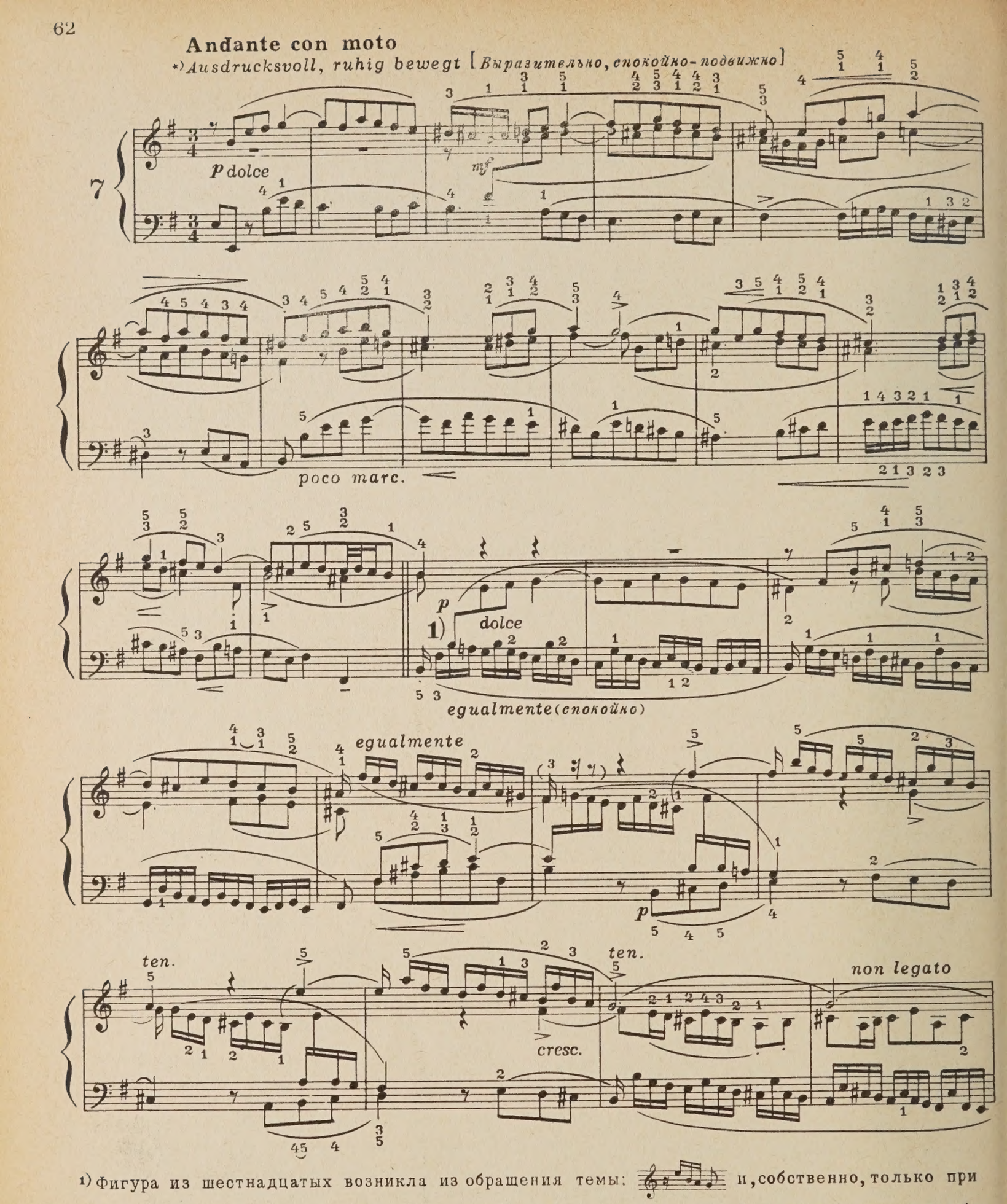
6) Жесткости, возникающие при столкновении движущихся навстречу друг другу голосов, исчезают для уха, „контрапунктически образованного“, которое воспримет только самостоятельный мелодический (здесь также и тематический) смысл каждого отдельного голоса.

7) Эта секвенция несомненно ведет свое происхождение от последней трети „обращенной темы“: . Ее превращение в: возникло, с одной стороны, из потребности придать восходящим терциям баса характер секстаккордов (беглое задевание сексты + вполне создает такое акустическое впечатление), с другой же стороны - для того, чтобы оживить и усилить этот подъем, избавиться от его ритмического однообразия. При исполнении следует избегать как замедления темпа, так и поспешного сокращения залигованных восьмых.

8) Если представить себе этот ход возникшим из аккордовой фигурации, упомянутой при 2), то уже больше не будешь поражаться кажущейся неоправданностью его появления: .

9) Ритмическая энергия плохо гармонирует с мелодической вялостью этого заключения, образованного разрешением доминантовой септимы в терцию. Возможно, что замедление движения, начиная с седьмой восьмой (причем каждая восьмая соответствовала бы трем восьмым предшествующего такта), привело бы к разрешению противоречия; однако редактор не считает подобное предложение бесспорным.

NB. Примененную здесь двухчастную форму следует рассматривать как совершенную и образцовую, поскольку ее соотношения соответствуют тому эстетическому закону пропорций, по которому бо́льшая часть во столько раз превосходит меньшую, во сколько обе части вместе превосходят бо́льшую (закон золотого сечения). Общей сумме в 41 такт противопоставлены первая и вторая части с числом тактов 17 и 24. В этом сопоставлении обнаруживается незначительная диспропорция, выравниваемая посредством обеих фермат.

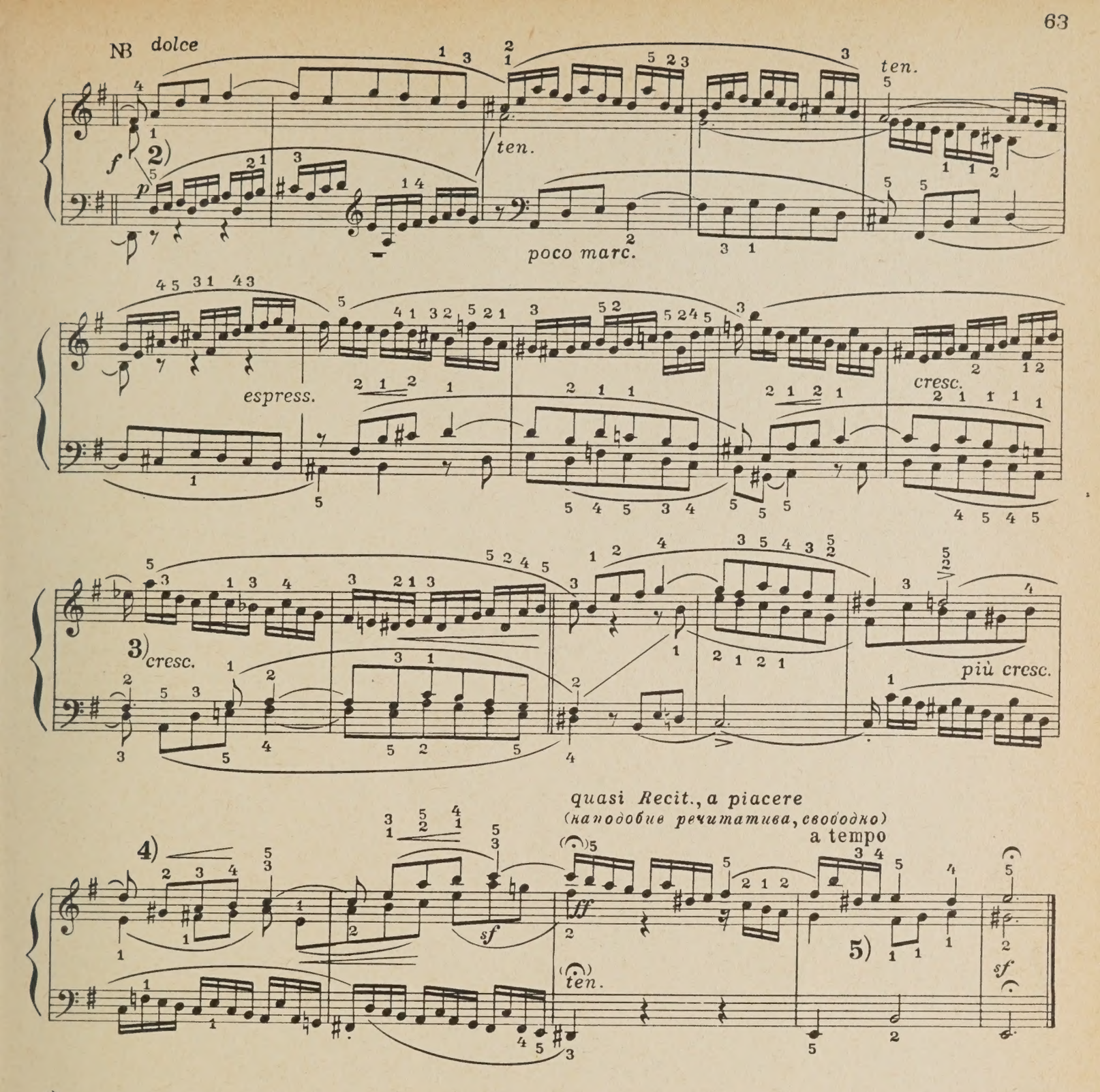


1) Фигура из шестнадцатых возникла из обращения темы: и, собственно, только при

2) появляется в основном (необращенном) виде; это ее тематическое значение объясняет и обосновывает ту довольно значительную роль, которая ей поручена.

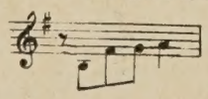
---

*) Выразительность не следует преувеличивать за счет умаления постоянно „льющейся" подвижной фигурации. Здесь, так же как и во всех прочих медленных баховских произведениях, нужно остерегаться сентиментальности: чувство должно постоянно носить здоровый, мужественный характер.

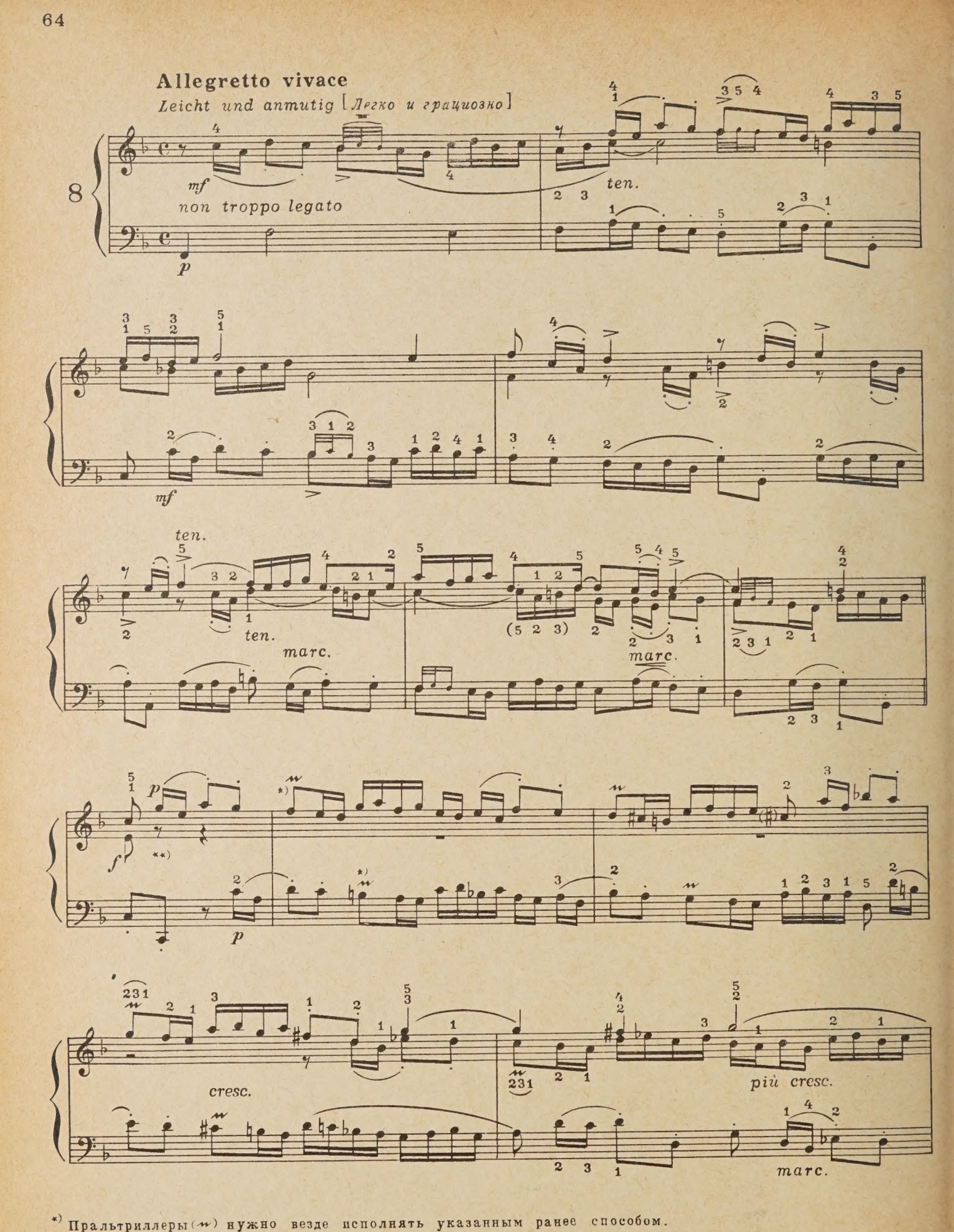


3) Не следует оставлять без внимания тонкий гармонический поворот из g-moll в e-moll: он основан, главным образом, на остроумном энгармоническом превращении *es* в *dis*.

4) Эта короткая двухголосная стретта должна быть исполнена крепко; при этом движение голосов, энергично устремляющихся в различные стороны на протяжении двух тактов, должно быть подчеркнуто динамическим и темповым нарастанием и достичь своей кульминации на фермате, которую редактор считает уместным поместить на септаккорде. Такт, обозначенный „*quasi Recit*", желательно „продекламировать" свободно и драматично, в то время как следующее за ним *a tempo* может быть несколько более широким, чем первоначальный темп.

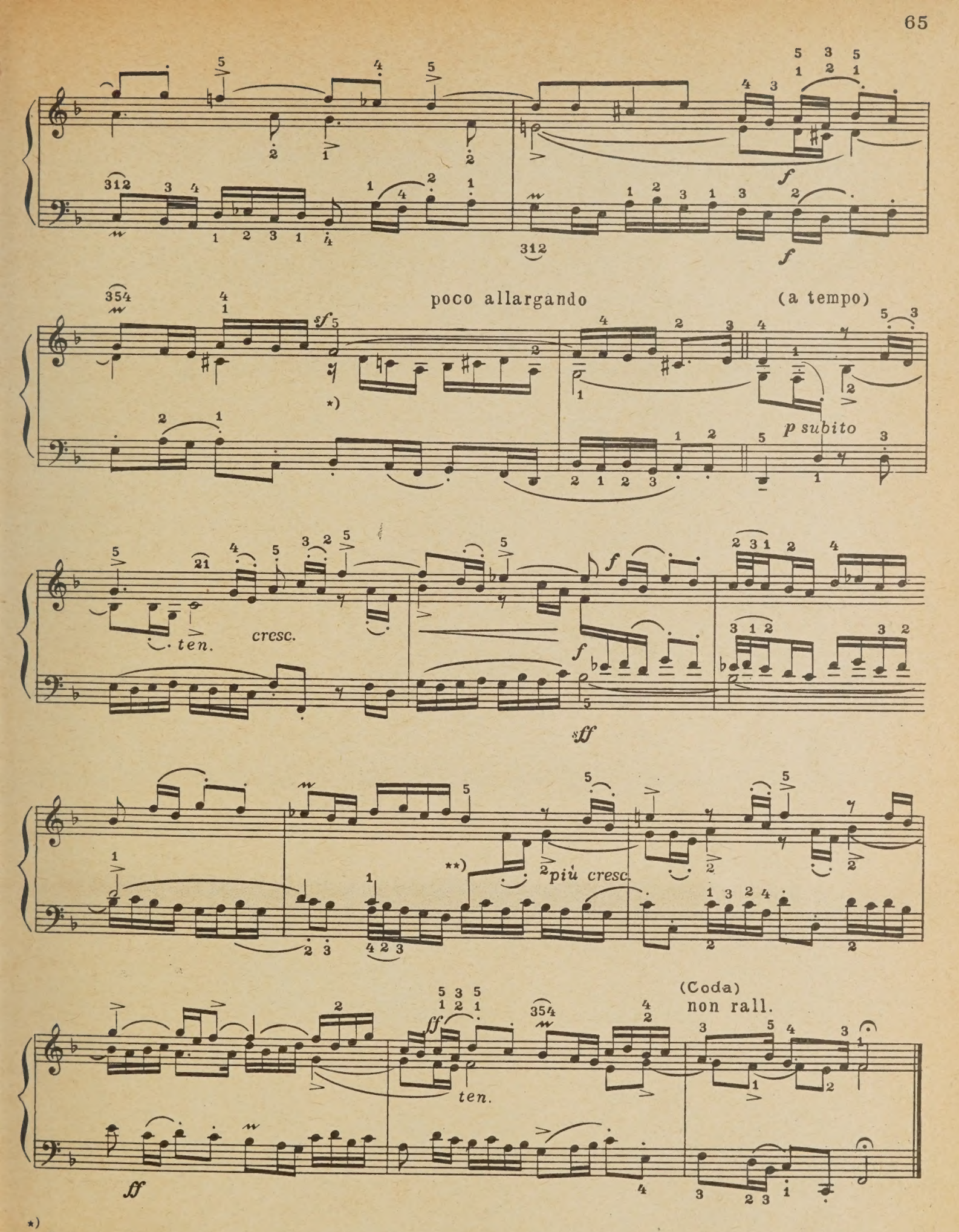
5) Тематическая связь с:  легко узнаваема.

NB. Вторая часть, распадающаяся на две почти одинаковые половины, по величине оказывается такой же, как первая и третья части вместе взятые. Нужно представить себе архитектурную идею соотношения центрального здания и его двух боковых флигелей, чтобы найти полное оправдание аналогичной в данном случае музыкальной форме.



*) Пральтриллеры (∿) нужно везде исполнять указанным ранее способом.

**) Вторая часть здесь открывается последовательной цепочкой стретт, длящейся целых три такта.

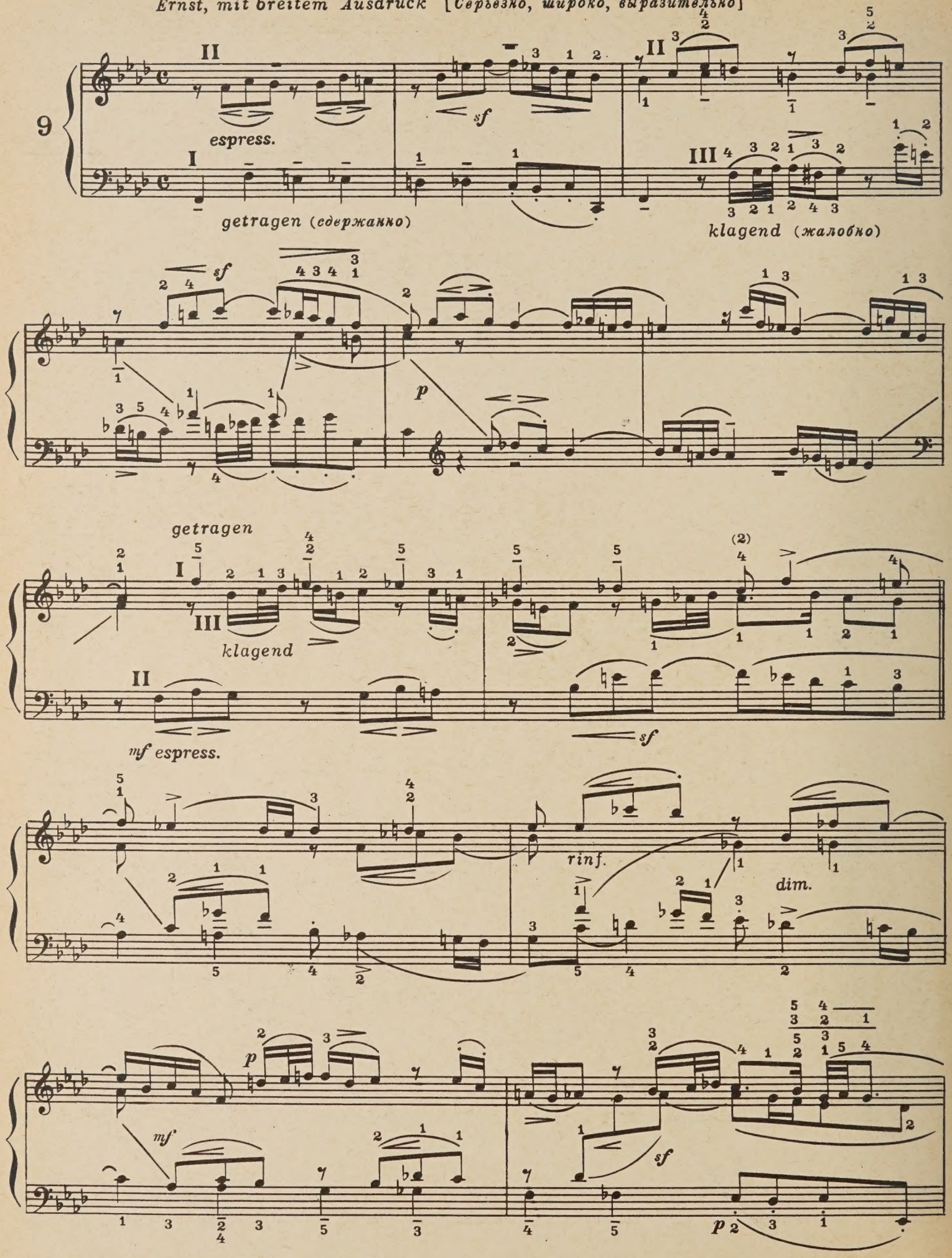


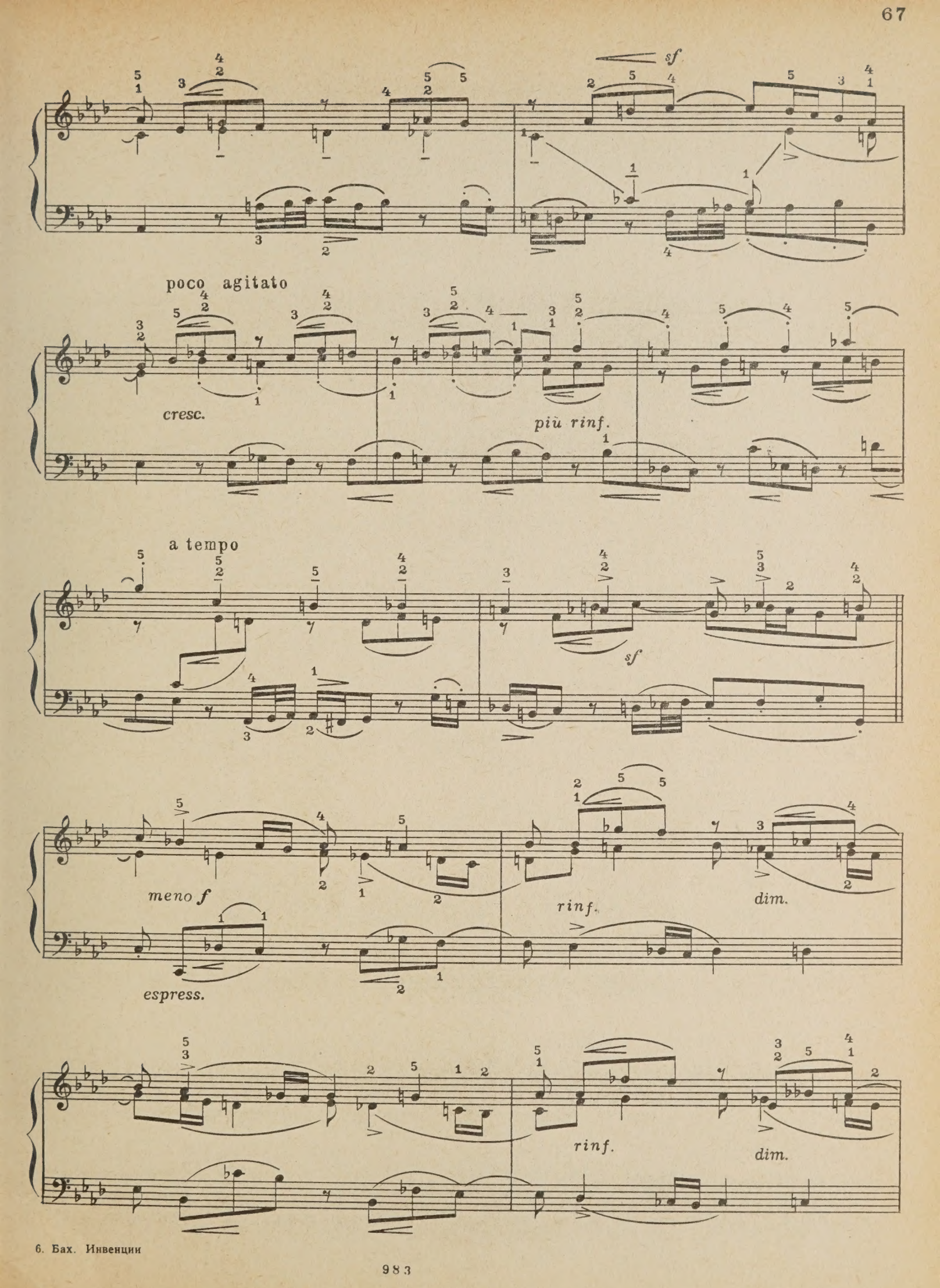
*) Хотя мы впервые теряем из глаз тематическую фигуру, однако здесь — в заключении второй части — она слышится довольно ясно; подобным образом легкие складки покрывала обрисовывают контуры формы, которую они обволакивают.

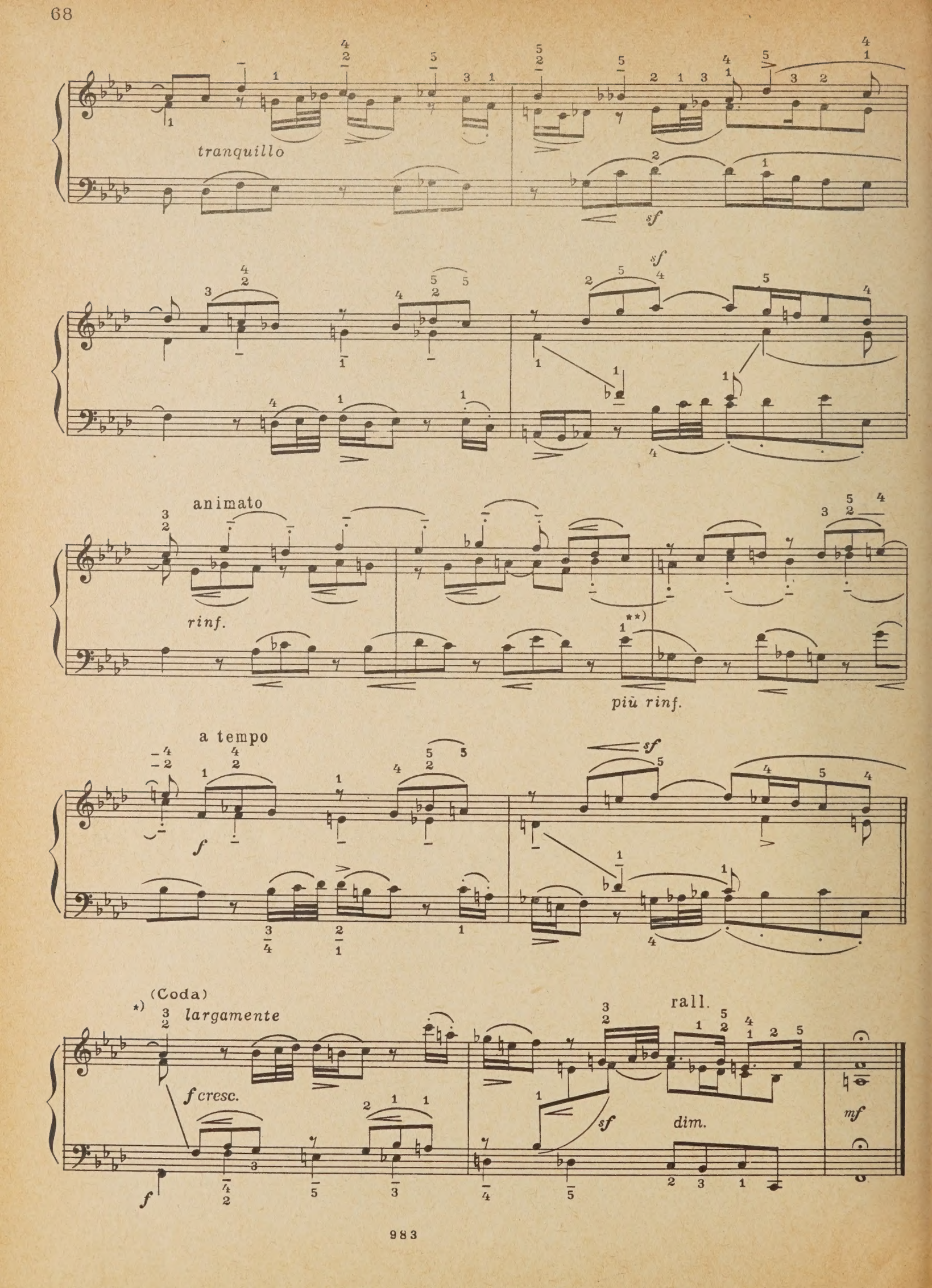
**) Следует отметить совершенно симметричное отношение этого заключения к заключению первой части.

Largo espressivo

Ernst, mit breitem Ausdruck [*Серьезно, широко, выразительно*]




sf
poco agitato
cresc.
più rinf.
a tempo
sf
meno f
espress.
rinf.
dim.
rinf.
dim.


tranquillo
sf
animato
rinf.
più rinf.
a tempo
f
sf
(Coda)
largamente
f cresc.
f
rall.
sf
dim.
mf

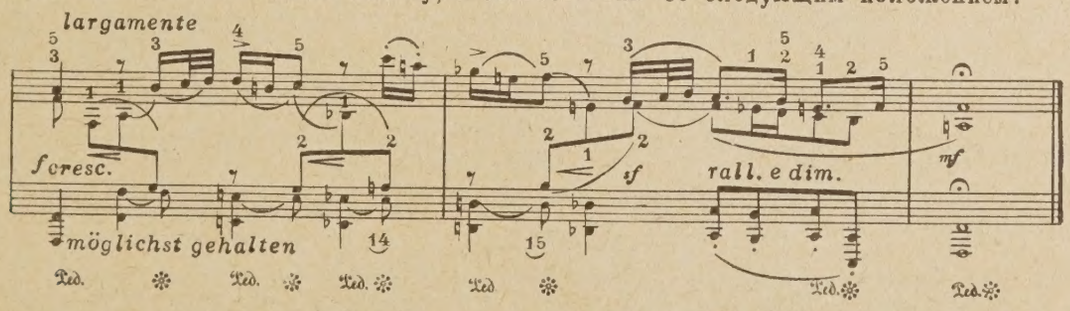
NB. Эта пьеса - подлинная музыка „Страстей", по содержанию, вероятно, наиболее значительный раздел сборника - обнаруживает в трактовке тройного контрапункта пластическую ясность формы, соединенную с глубиной чувства, что делает данную инвенцию образцовым примером этого жанра. Исполнение должно помочь выявлению равноправия каждой из трех тем, выдержанных в соотношении взаимного контрастирования. Но так как при стремлении одновременно выделить все голоса легко могло бы оказаться, что один голос лишь бессмысленно заглушает другой, то целесообразно применить определенный „дипломатический" метод, который приблизительно изложен редактором в следующих правилах.

Выделению сопрано, которое благодаря своему положению всегда звучит острее, должно быть уделено меньше внимания; с другой стороны, тема, обозначенная III (если даже она проходит в теноре или в басу), вследствие своих четких ритмических очертаний всегда будет ясно восприниматься. Таким образом, при исполнении нужно придавать особое значение только третьему голосу, в то время как в двух остальных более сильного подчеркивания требуют только характерные моменты. Так, например, в тактах 3 и 4 нужно специально обратить внимание на средний голос, в то время как из звуков „дисканта" нуждается в выделении только самое верхнее *c*, обозначенное *sforzato*

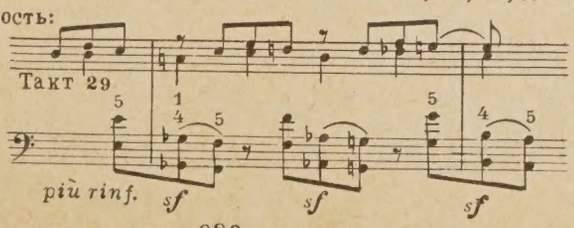
Там же, где тема III появляется в верхнем голосе (что, впрочем, во всей пьесе случается только два раза) и, таким образом, перед исполнителем встает задача справиться одной левой рукой с пластичным противопоставлением друг другу двух нижних голосов, - данную задачу можно решить только путем упражнения, рекомендованного в примечании 3 к инвенции 1. Вообще настоящая инвенция предлагает много поводов для такого упражнения. - Форма ее тесно примыкает к форме фуги и должна рассматриваться как трехчастная. Первая часть охватывает так называемую „экспозицию", причем темы I и II кочуют по всем голосам в модуляционной последовательности: тоника - доминанта - тоника. Вторую часть (которая явно заканчивается на каденции в доминантовой тональности) открывает двухтактовая модулирующая интермедия, приводящая в As-dur. Три темы проходят в этой тональности и затем - в ее доминанте. Следующая, дальше имитационно развивающаяся подвижная трехтактовая интермедия, образованная из фрагментов первой и второй тем, приводит, наконец, в c-moll. Третья часть повторяет вторую в тональном соотношении доминанты (развернутую модуляцию в Des-dur осуществляет расширенная до четырех тактов первая интермедия). В целях окончательного закрепления основной тональности третья часть в конце обогащается еще трехтактовой „кодой."

---

*) Для того чтобы придать заключению соответствующее достоинство и торжественность, редактор считает уместным „органно" удваивать бас в нижнюю октаву, в соответствии со следующим изложением:

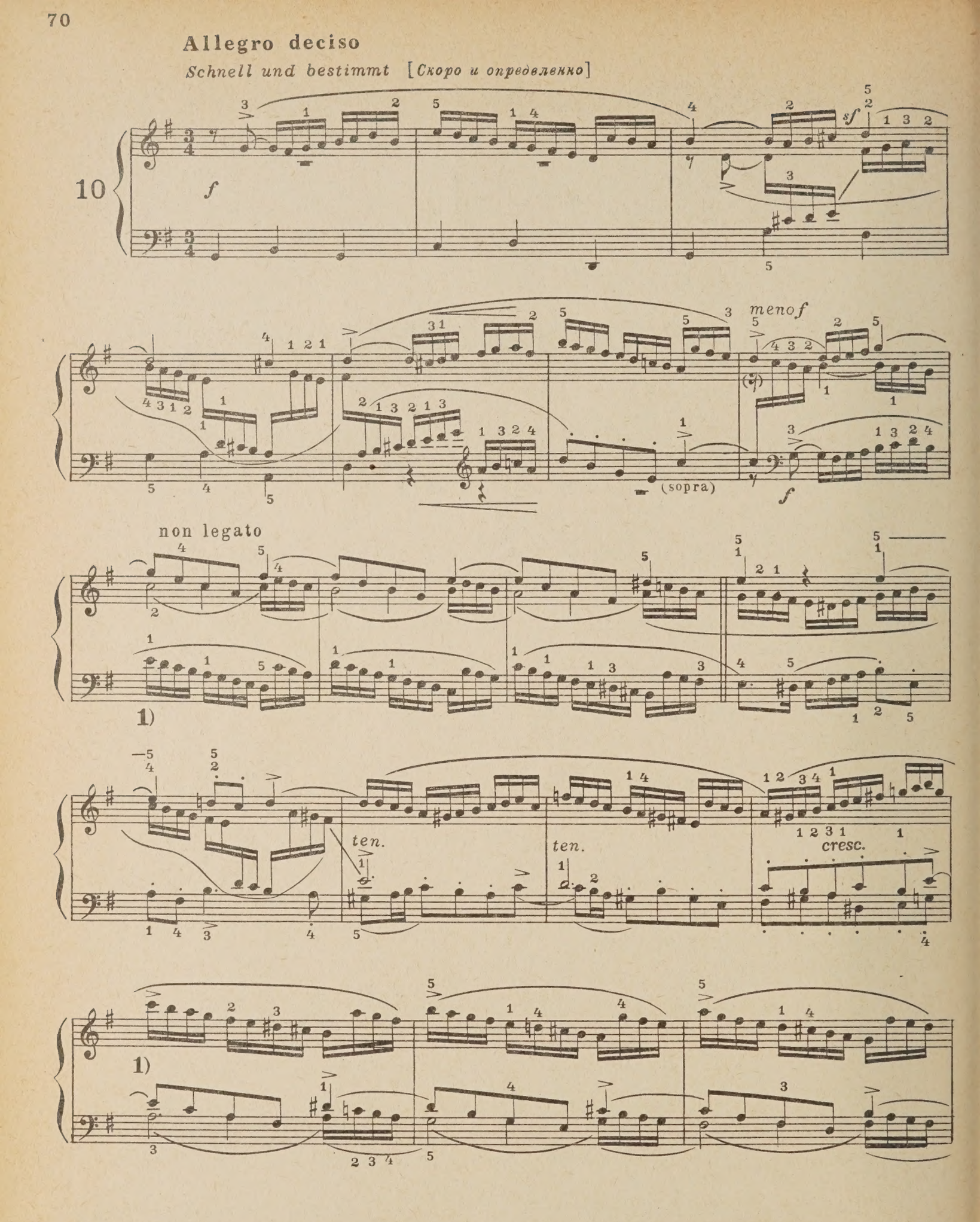


**) Подобным же образом можно было бы поступить в тактах 29, 30, 31, для того чтобы придать страстному подъему необходимую силу и выразительность:

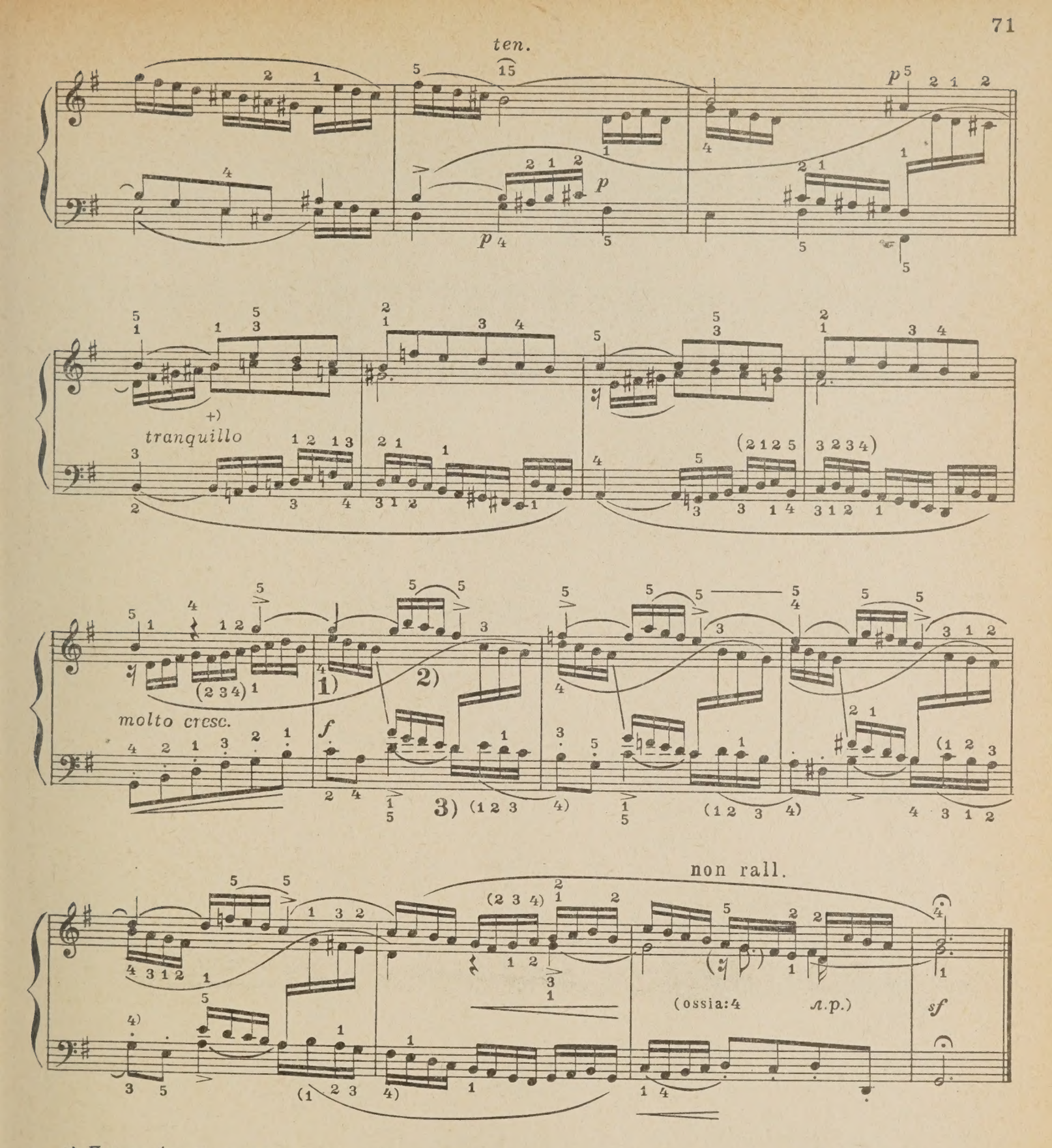


Allegro deciso

Schnell und bestimmt [*Скоро и опредѣленно*]



1) Эта секвенцеобразная цепочка, построенная на второй половине темы, появляется по одному разу в каждой из трех частей, попеременно в нижнем, верхнем и в среднем голосах.



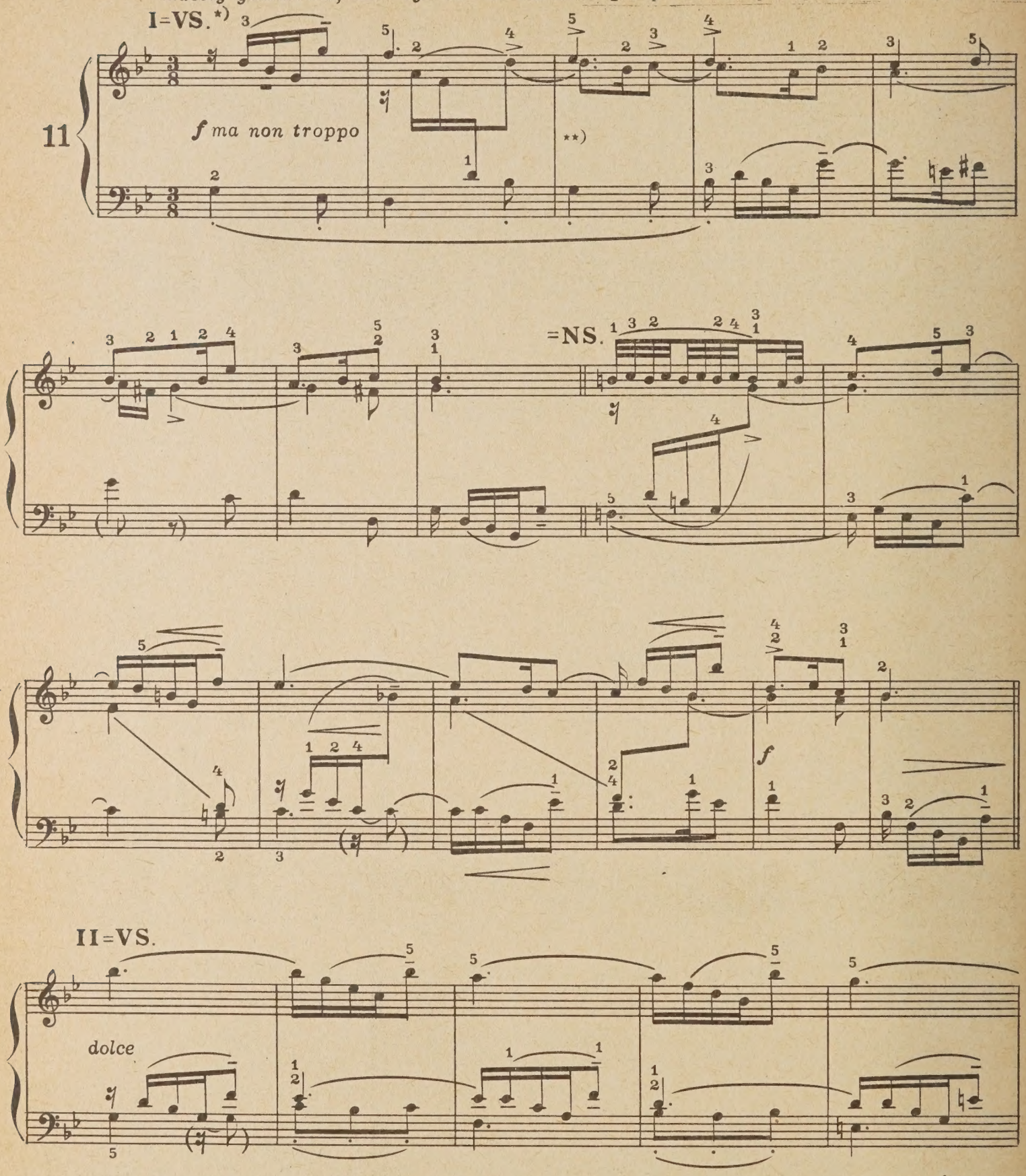
2) После более длительного разучивания окажется, что эта аппликатура-самая подходящая из всех возможных.

3) Ноту, приходящуюся на первую шестнадцатую третьей четверти и слигованную в басу с предыдущей нотой, в данном и в следующем трех тактах следует ударить снова, чтобы не могло возникнуть впечатления паузы в среднем голосе. То же самое относится к правой руке при +).

NB. Несмотря на более ясно отчеканенную форму, характер и техника исполнения этой инвенции обнаруживают моменты, родственные первой трехголосной инвенции. Сказанное там относительно исполнения применимо также и здесь. Особая забота должна быть уделена плавному исполнению среднего голоса, во многих случаях распределенного между обеими руками.

Andantino con moto

Mässig geschwind, mit rhythmischem Akzent. [*Умеренно быстро, с ритмическим акцентом*]



*) В немецкой музыковедческой литературе, в соответствии с римановским учением о форме, VS (Vordersatz) обозначает первое, а NS (Nachsatz) — второе из двух предложений, образующих период. Однако членения формы, даваемые Бузони, не везде являются точными. (*Прим. переводчика*).

**) В тех местах, где отсутствует лига, следует применить прием non legato.

con molta espressione

1)

sf

ten. (molto)

=NS.

p

f ma non troppo

f

p

2)

p

III=VS.

III

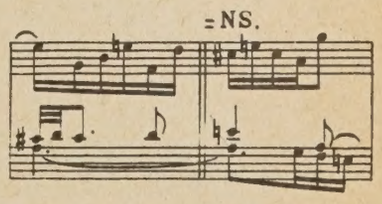
cresc.

non legato

ten.

f risoluto

1) Последующие четыре такта можно рассматривать как внутреннее расширение построения. По исходной (воображаемой) версии к предыдущему такту непосредственно примыкает первый такт NS:



2) Этот такт является одновременно заключительным тактом второй части и начальным тактом третьей части: своего рода „элизия", на существование которой в музыке уже обратил наше внимание Ганс фон Бюлов в своем комментарии ко второй части сонаты ор. 109 Бетховена. По мнению редактора, оба верхних голоса принадлежат еще заключению второй части, в то время как бас своим восходящим ходом уже начинает третью часть.

ten.

non legato

ten.

=NS.

meno f

dim.

3)

p cresc.

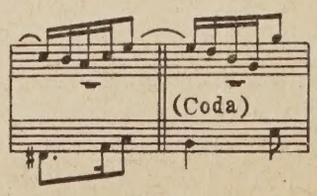
ten. (molto)

cresc.

sf

con grand' espress.

3) Расширение, отмеченное в VS второй части, появляется здесь снова аналогичным образом, но в еще более развитом виде. Если его мысленно отбросить, то обнаруживается ясная связь между 9-м тактом этой части и 1-м тактом коды:



(Coda)
a tempo

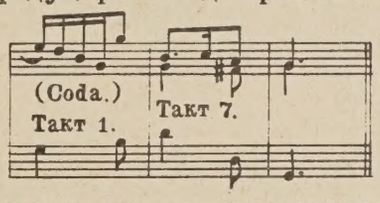
riten.

4) *f non troppo*

in tempo

5)

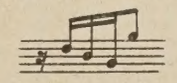
4) Сама кода-строгое (за исключением двух последних тактов) повторение первого VS-может рассматриваться, как добавленный „эпилог." В этом мнении нас подкрепляет одно более старое издание (Гофмейстера), где восьмитактовое построение редуцировано до трех тактов:



,которые, таким образом, следовало бы считать еще принадлежащими третьей части.

5) Для лучшего выделения предшествующего „*ritenuto*" здесь следует избегать всякого замедления темпа.

№ 1. Эта пьеса удаляется от обычного прообраза предыдущих и последующих инвенций – от фуги; в значительно большей степени ее форма и содержание напоминают нам о песне, выдержанной в строе баллады.

Так, например, тематическая фигура:  едва ли может претендовать на значение самостоятельной темы; скорее понятие темы составляется из общего мелодического, контрапунктического и ритмического переплетения в первом восьмитактовом периоде.

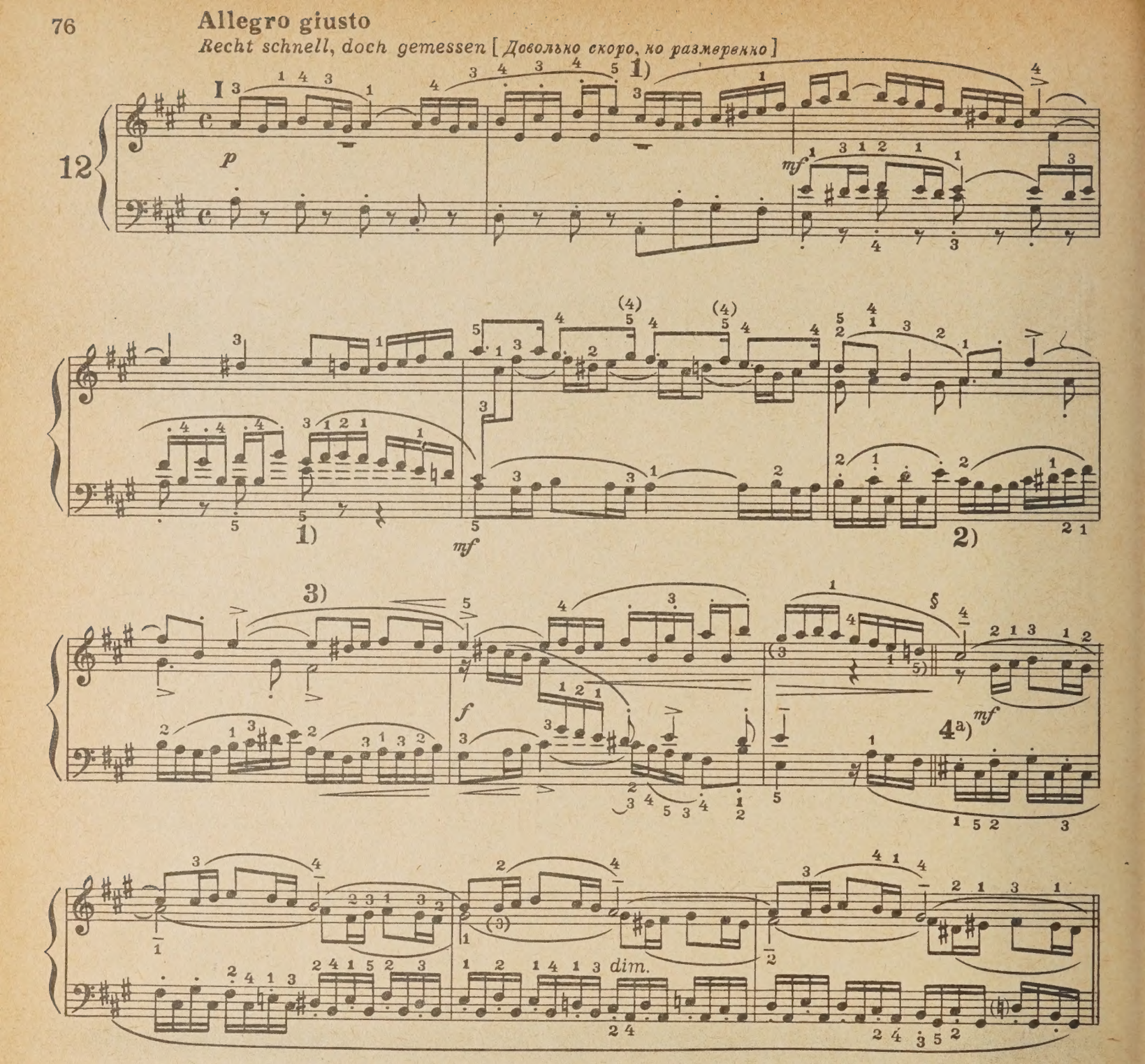
В формальном отношении пьеса представляет собственно развернутую последовательность предложений. Задача наглядно представить соотношение отдельных звеньев этой цепи не является легкой. После долгих размышлений редактор решил дать следующее членение, по всей вероятности, наилучшим образом отвечающее требованиям ясности, логики и пропорций:

I часть,	VS	= 8	тактам.	
	NS	= 8	тактам.	Окончание в параллельной тональности.
II часть,	VS	= 12	тактам.	
	NS	=(7) 8	тактам.	Окончание в доминантовой тональности.
III часть,	VS	=(11) 12	тактам.	
	NS	= 17	тактам.	Параллель к II=VS. Окончание на тонике.
Эпилог или Кода		= 8	тактам.	Параллель к I = VS.

№ 2. Требуемая острым ритмом строгая манера исполнения этой рыцарски-благородной пьесы не должна в противоположность всеобщим традиционным воззрениям – быть фальшиво (изнеженно) смягчена, например, путем излюбленного короткого нарастания и ослабления звучности (< >). Лишь оба лирических момента, уже упомянутых при 1) и 3), как „внутреннее расширение" допускают и даже требуют (главным образом в изложении среднего голоса) предельной выразительности, которая, однако, должна постоянно сохранять мужественный характер.

Allegro giusto

Recht schnell, doch gemessen [*Довольно скоро, но размеренно*]



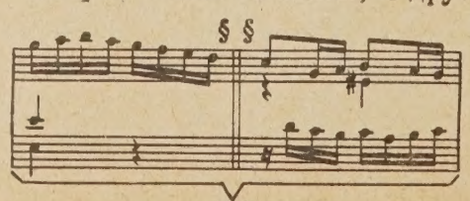
1) Характерным для этой фигуры, которую следует считать еще принадлежащей теме (см. примечание 1 к инвенции 3), является то, что от тоники к доминанте она движется вверх, от доминанты к тонике - вниз.

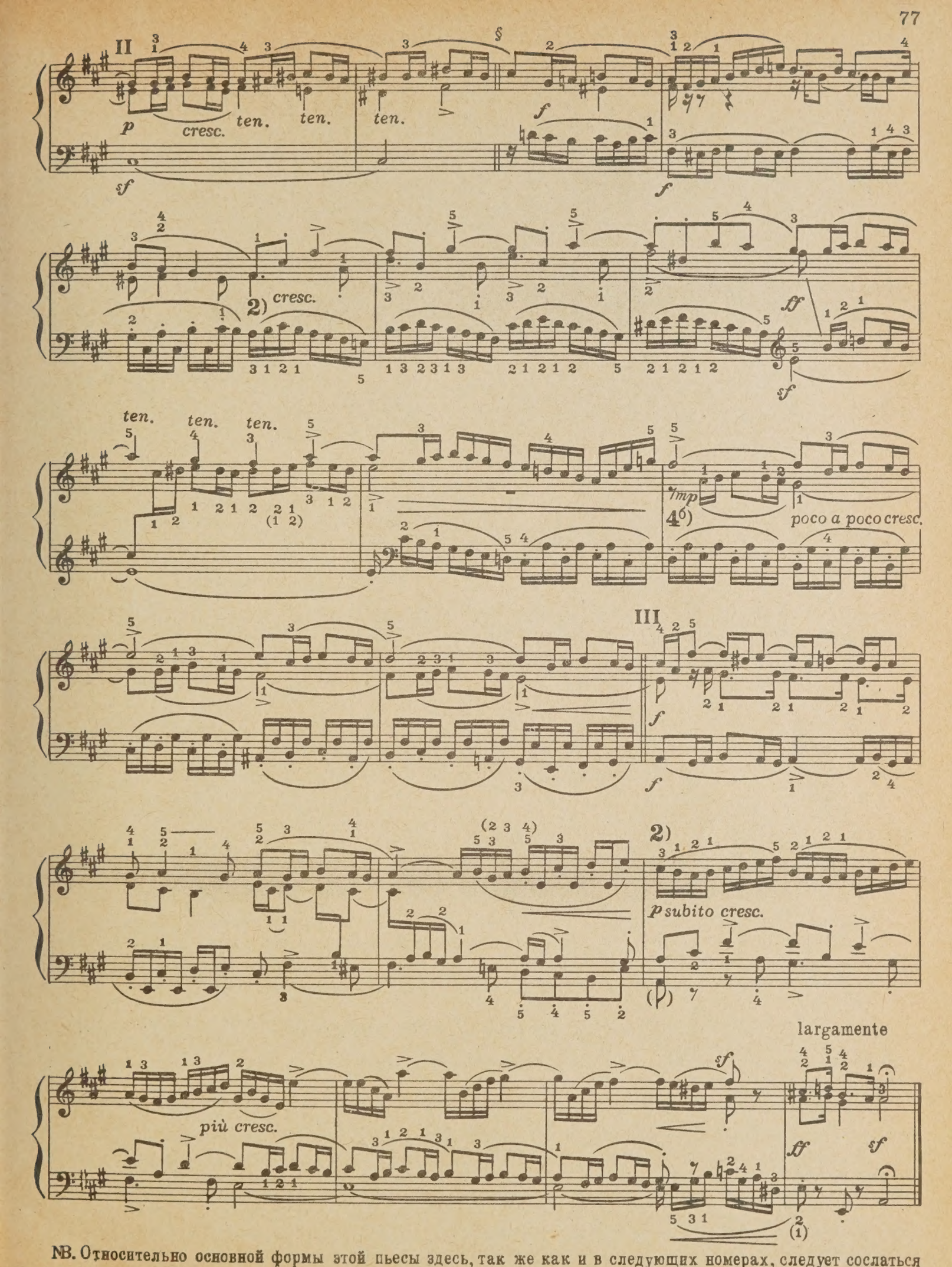
2) Такого рода „ходы", образованные путем секвенционного повторения элементов темы, мы повсюду встречаем в этом сборнике.

3) Этот применяемый Бахом иногда также и в трехголосных фугах прием четвертого проведения темы в экспозиции в тональности доминанты производит до некоторой степени впечатление реального четырехголосия и имеет оправдание в достигаемой таким образом симметрии.

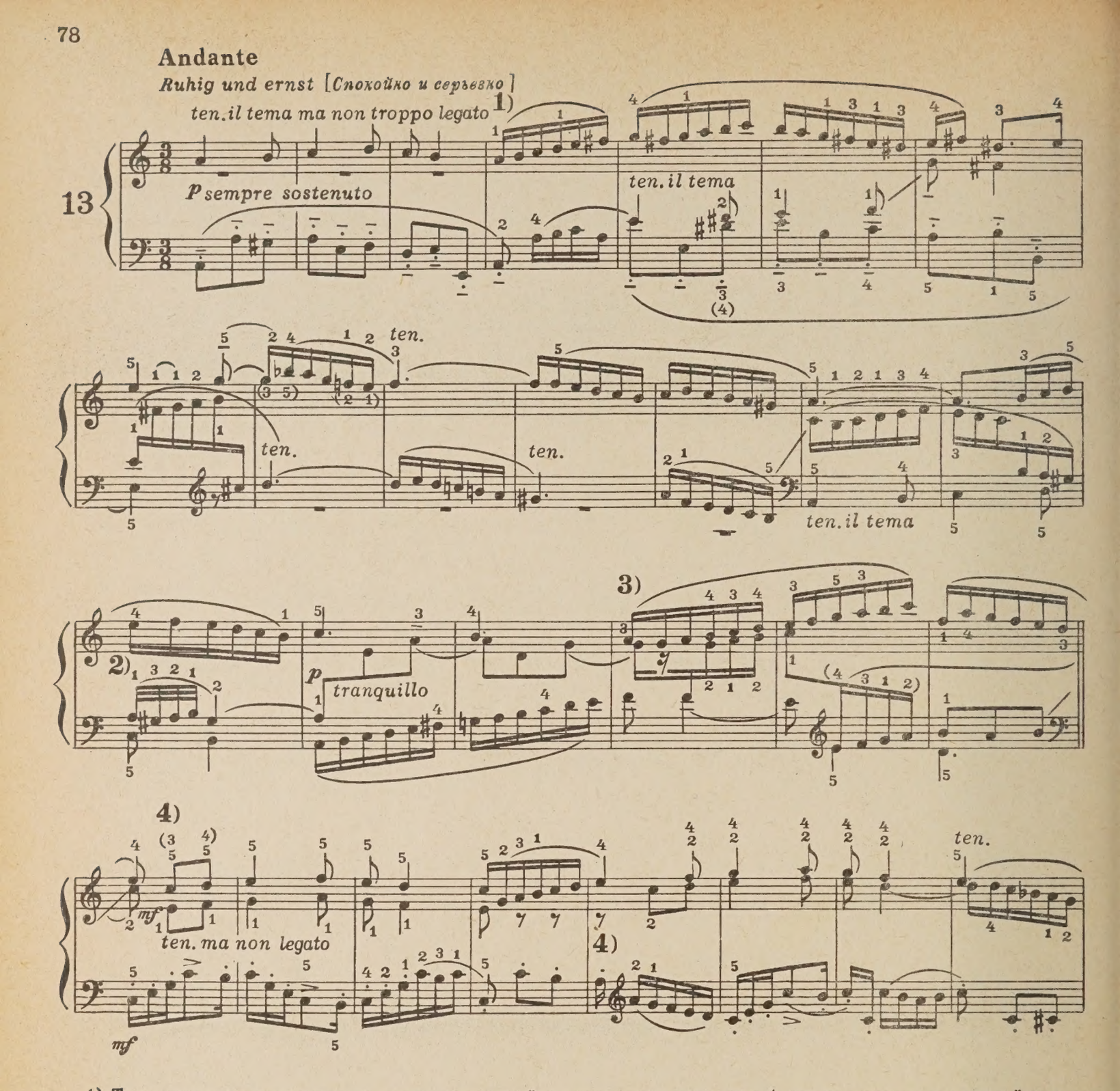
4а) и 4б) Параллельные места в конце первой и второй частей.

(§-§) Находящуюся между этими двумя знаками довольно развитую интермедию можно рассматривать, как большой раздел, заключенный в скобки, после которого пьеса вновь начинается там, где она была прервана (перед началом скобок). Мысленное соединение обеих тактовых половин (одна из которых непосредственно предшествует воображаемым скобкам, а другая - за ними следует) наилучшим образом пояснит эту теорию:

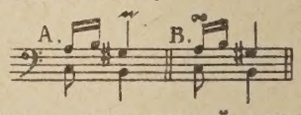




NB. Относительно основной формы этой пьесы здесь, так же как и в следующих номерах, следует сослаться на сказанное в NB к инвенции 4.



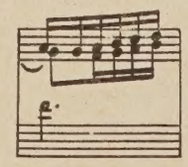
1) Тема, которая в каждом из трех проведений в экспозиции занимает 4 полных такта, в дальнейшем течении пьесы иногда превращается в трехтактовую, однако при этом построение регулярно дополняется добавлением четвертого такта–аналогичного последнему такту первоначального облика темы.

2) Согласно двум существующим автографам имеются две версии этого места: 

.

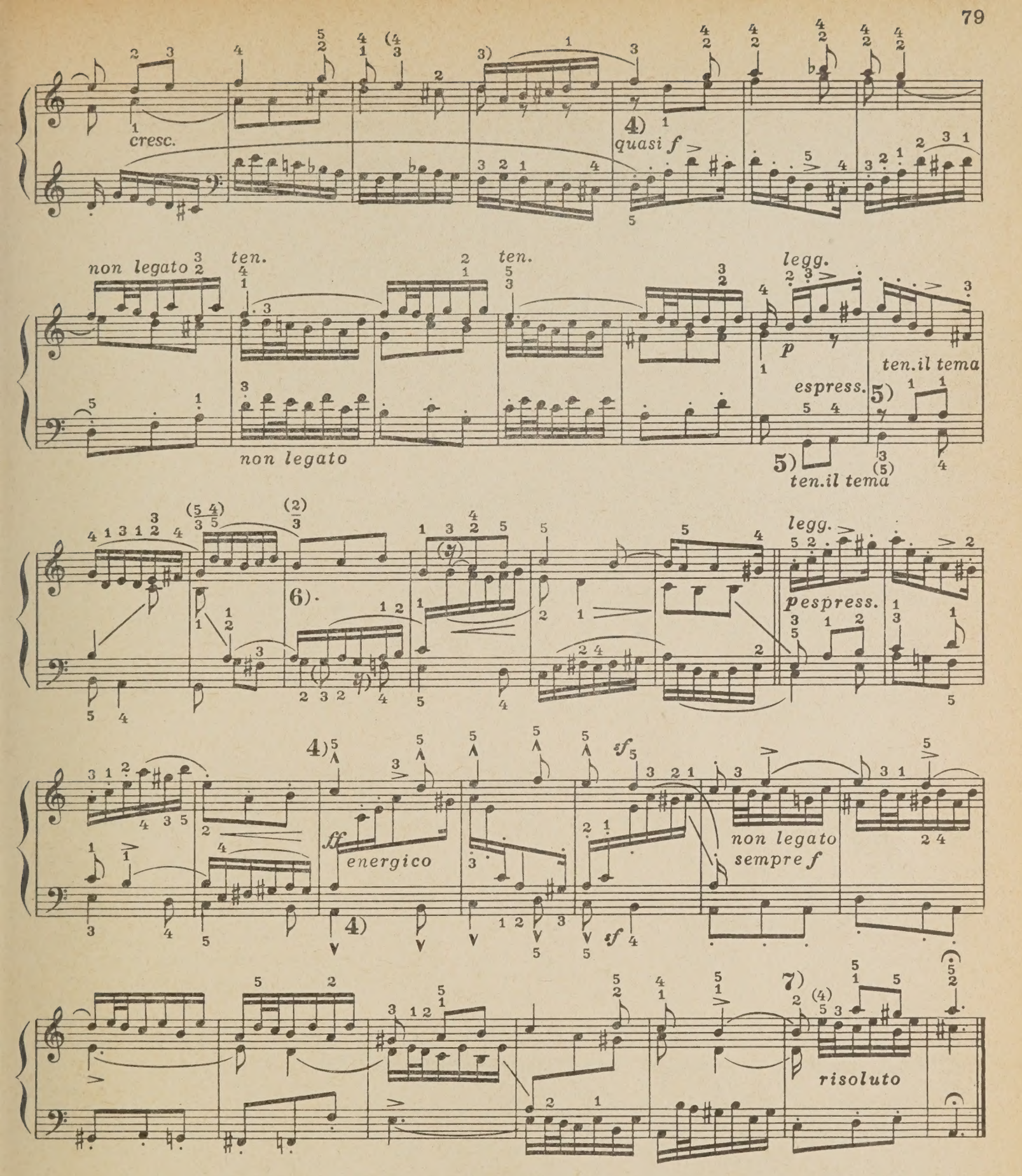
Редактор опирается на последний вариант, чтобы избежать плохо звучащих квинтовых параллелей между тенором и сопрано.

3) В оригинале этот такт изложен следующим образом:

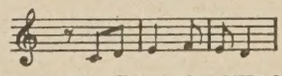


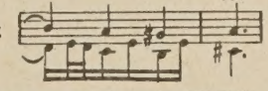
Приведенная в тексте нотация должна дать наглядное представление о технически правильном исполнении.

4) Четырехкратное появление темы в контрапункте децимы и в его обращении.



5) Стретта в басу и в теноре (нижний и средний голос).

6) Тема ясно просвечивает в этих контрапунктических арабесках: 

7) Проведение обоих верхних голосов указывает на транспонирование вверх окончания, первоначально задуманного, по всей вероятности, на октаву ниже:  Благодаря внезапному повороту в более высокий регистр каденция выигрывает в отношении блеска и определенности.

№. В остальном см. № к инвенциям 4 и 12.

Moderato

Mässig bewegt und klar phrasiert [*В умеренном движении, ясно фразируя*]

14

p

1)

mf

poco cresc.

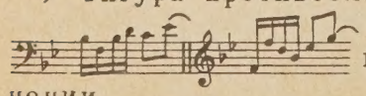
poco f

ten.

sf

f

più deciso

1) Фигура противосложения, построенная на звуках трезвучия, в обоих своих вариантах:  играет большую роль во всей пьесе. Это нужно учитывать и при исполнении.

poco espress.

cresc.

f e risoluto

ten.

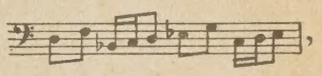
meno f cresc.

incalzando

[ускоряя]

più cresc.

ff sempre in tempo

2) Басовый ход здесь следует рассматривать как упрощенную фигуру темы:  , модификация которой может найти обоснование и объяснение в том факте, что кода уже полностью освобождена от тематических отношений. Этот прием часто применяется в заключениях сложных контрапунктических пьес для достижения благотворного контраста и одновременно для того, чтобы показать, что художественные средства уже исчерпаны.

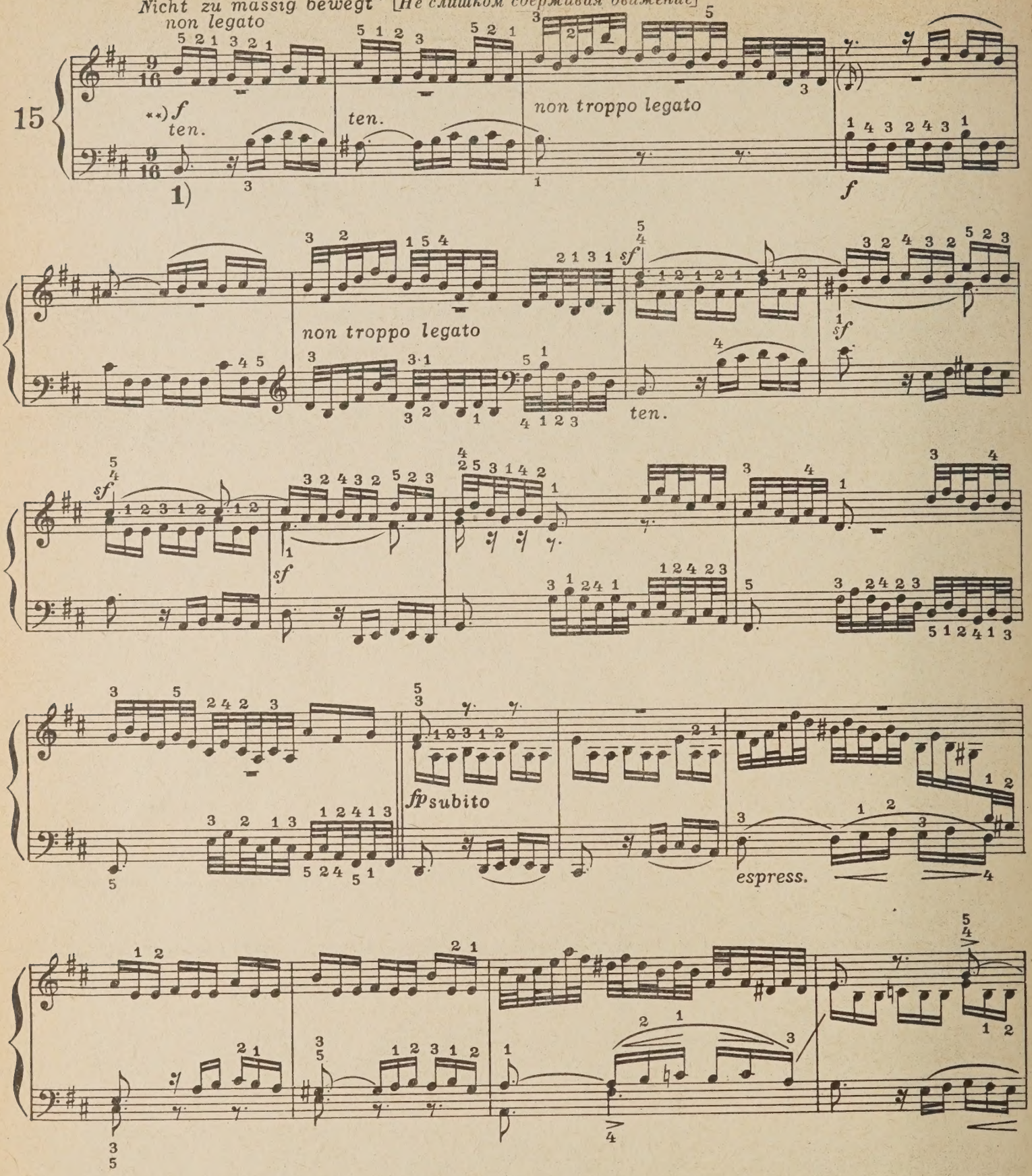
NB. Редактор рассматривает эту пьесу как контрапунктически наиболее разработанную и, таким образом, - в баховском смысле - технически наиболее трудную из всего сборника. Пластичное выделение стретт в третьей части, при постоянном избегании активных, акцентированных толчков и ударов и при продолжительном сохранении сдержанного спокойствия, требует уже значительной художественной зрелости. Таким образом, после успешного разрешения этого задания можно непосредственно приступить к изучению „Хорошо темперированного клавира", некоторые же более скромные номера этого значительного произведения (например, фуги e-moll и F-dur из первого тома) больше уже не будут представлять серьезных трудностей.

Эта форма, тесно примыкающая к фуге, естественно расчленяется следующим образом:

I часть – экспозиция и переход = 6 (4+2) тактам
II часть – 1-й разработочный раздел (преимущественно модуляционный) = 5 тактам
III часть – 2-й разработочный раздел (преимущественно контрапунктический) = 10 тактам
Кода = 3 тактам

Moderato, non troppo *)

Nicht zu mässig bewegt) [*Не слишком сдерживая движение*]

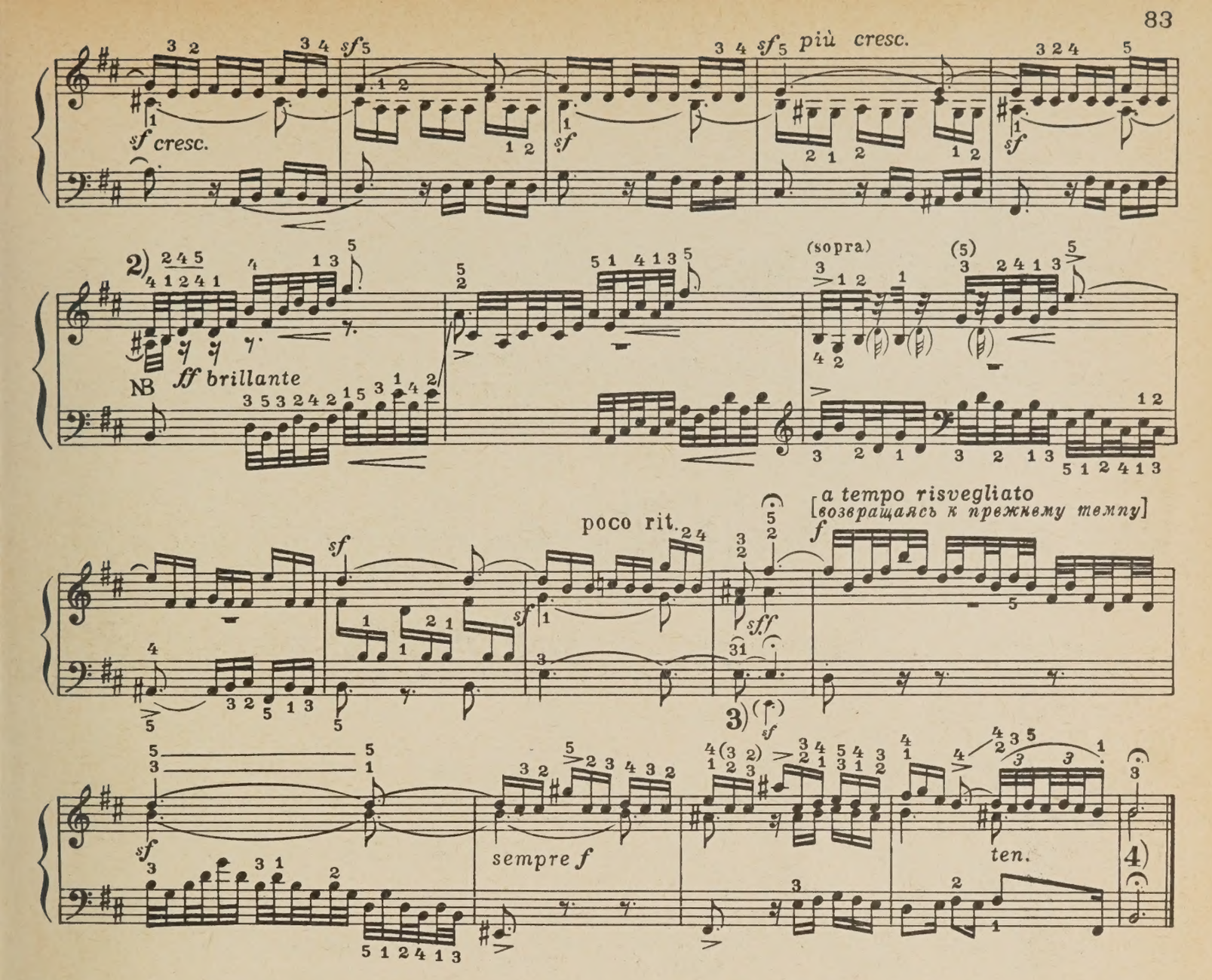


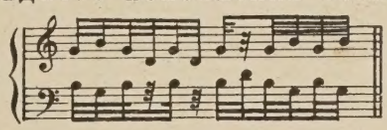
1) Ноты, длительностью в $\frac{3}{16}$, следует на протяжении всей пьесы строго выдерживать.

---

*) Для выбора темпа, который должен быть довольно бодрым, решающим является третий такт и производные от него; фигура из 32-х не должна быть ритмически монотонной, но, с другой стороны, и не должна звучать слишком бравурно.

**) $\frac{9}{16}$, то есть трехдольный такт с движением триолями.



2) Посредством наглядного показа следующих тактов редактор надеется найти подходящий компромисс для гладкого исполнения этих несколько неуклюжих пассажей. Еще проще было бы в третьем такте:  , но при этом пропало бы ощущение противоположного движения голосов.

3) Сила звучания залигованного *e* едва ли будет достаточна, чтобы дать эффективный бас секунд-аккорду, приходящемуся на фермату; только лишь дополнительное взятие нижнего *E* указанным способом сможет удлинить фермату еще на один такт, благодаря чему все предыдущее построение в h-moll достигнет удовлетворяющей ощущение пропорций величины в восемь тактов.

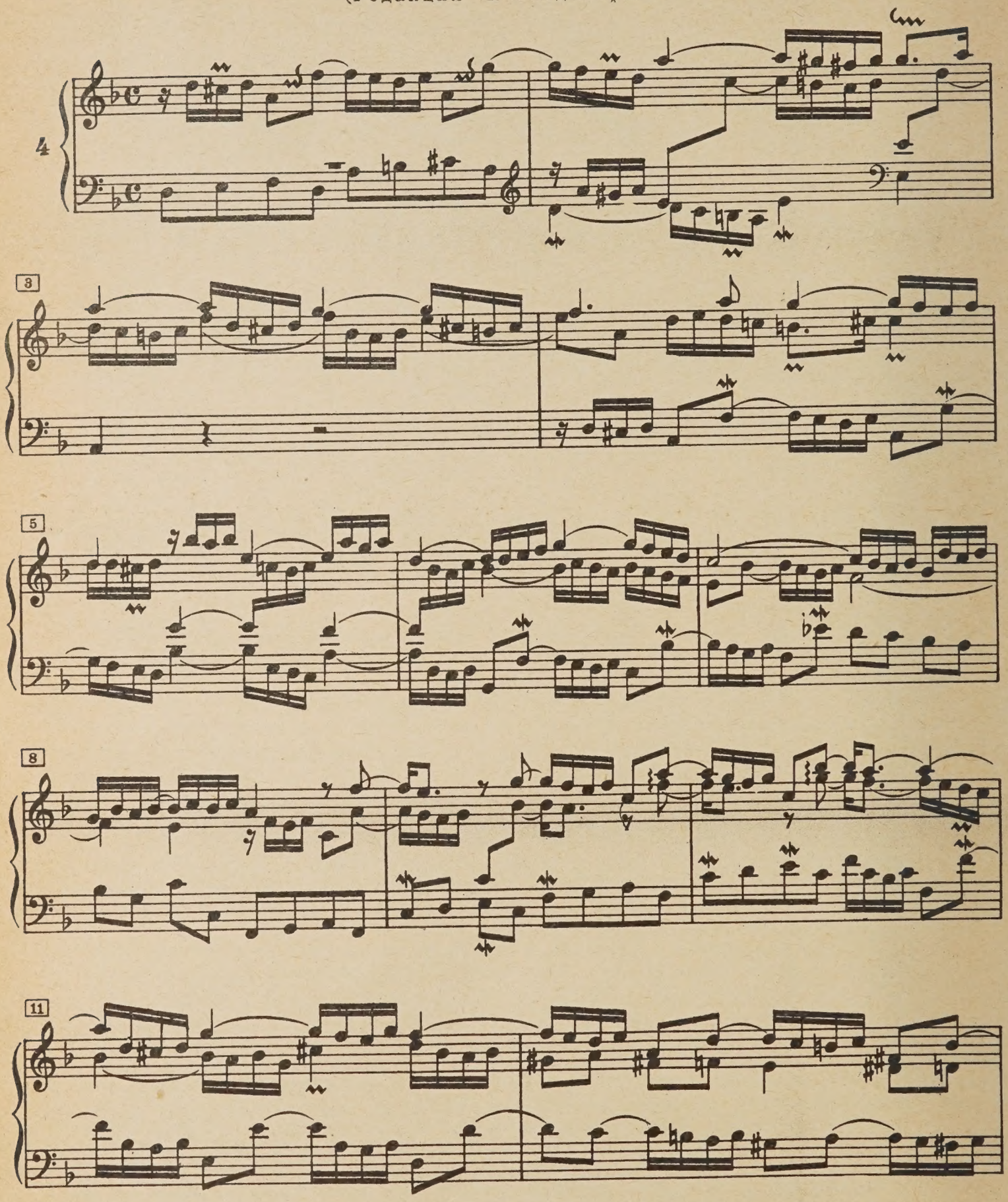
4) Бросается в глаза помещенная в конце нота с точкой, которая по длительности представляет $1\frac{1}{3}$ такта. Посредством ферматы можно добавить шесть шестнадцатых, недостающих до полной длительности двух тактов.

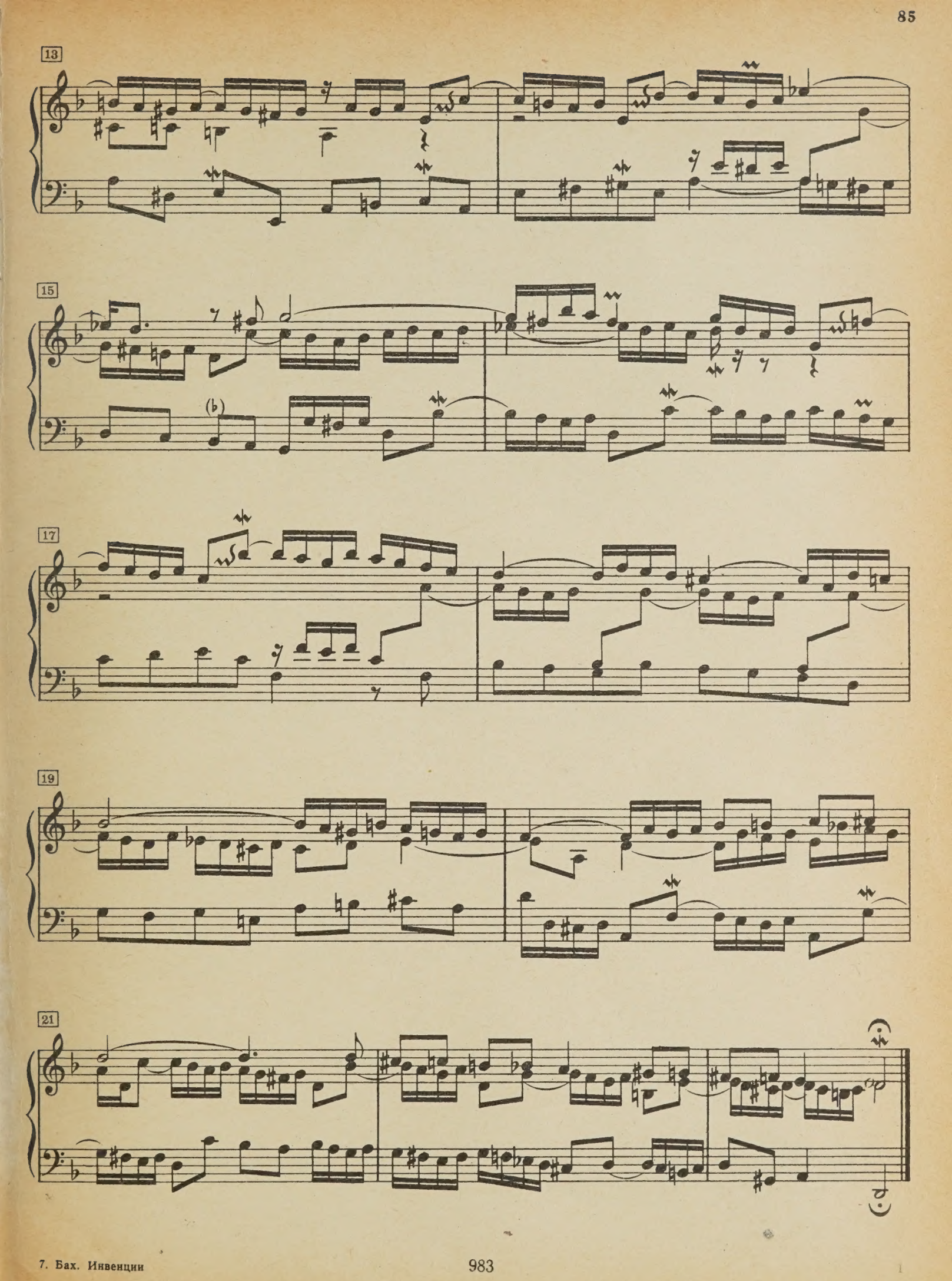
NB. Начинающееся здесь семитактовое построение следует рассматривать как своего рода вставную „каденцию", которая, как таковая, полностью соответствует характеру всей пьесы, несколько напоминающей своими чопорными фигурациями устаревшую органную виртуозность. Удаление этих семи тактов и непосредственный переход к такту, следующему за ферматой, наверняка повлекли бы за собой бо́льшее органическое единство и более гармоничные соотношения в пропорциях обеих частей, из которых составляется форма этой инвенции. Все это указывает на то, что к этой заключительной пьесе в общем не стоит относиться слишком серьезно - ее следует скорее рассматривать как случайно сымпровизированную постлюдию, перекликающуюся с пьесой, открывающей хоровод трехголосных инвенций, а поэтому и задуманной более серьезно. Исполнение прежде всего должно быть совершенно свободным от „современной элегантности", к которой легко может соблазнить постоянно возвращающаяся „зубчатая" аккордовая фигурация и - в известной степени - уютная инертность контрапунктической ткани.

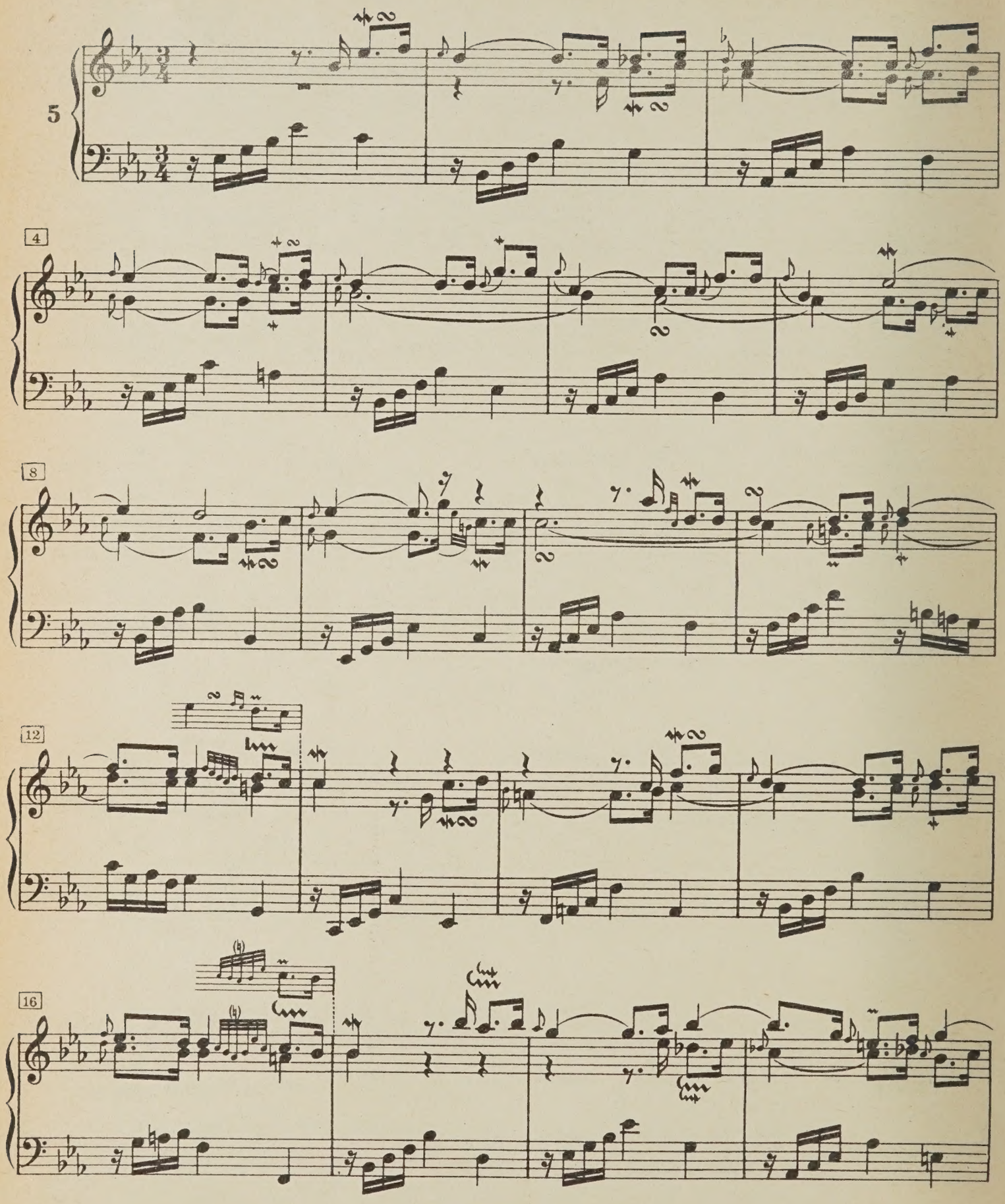
Приложение к советскому изданию

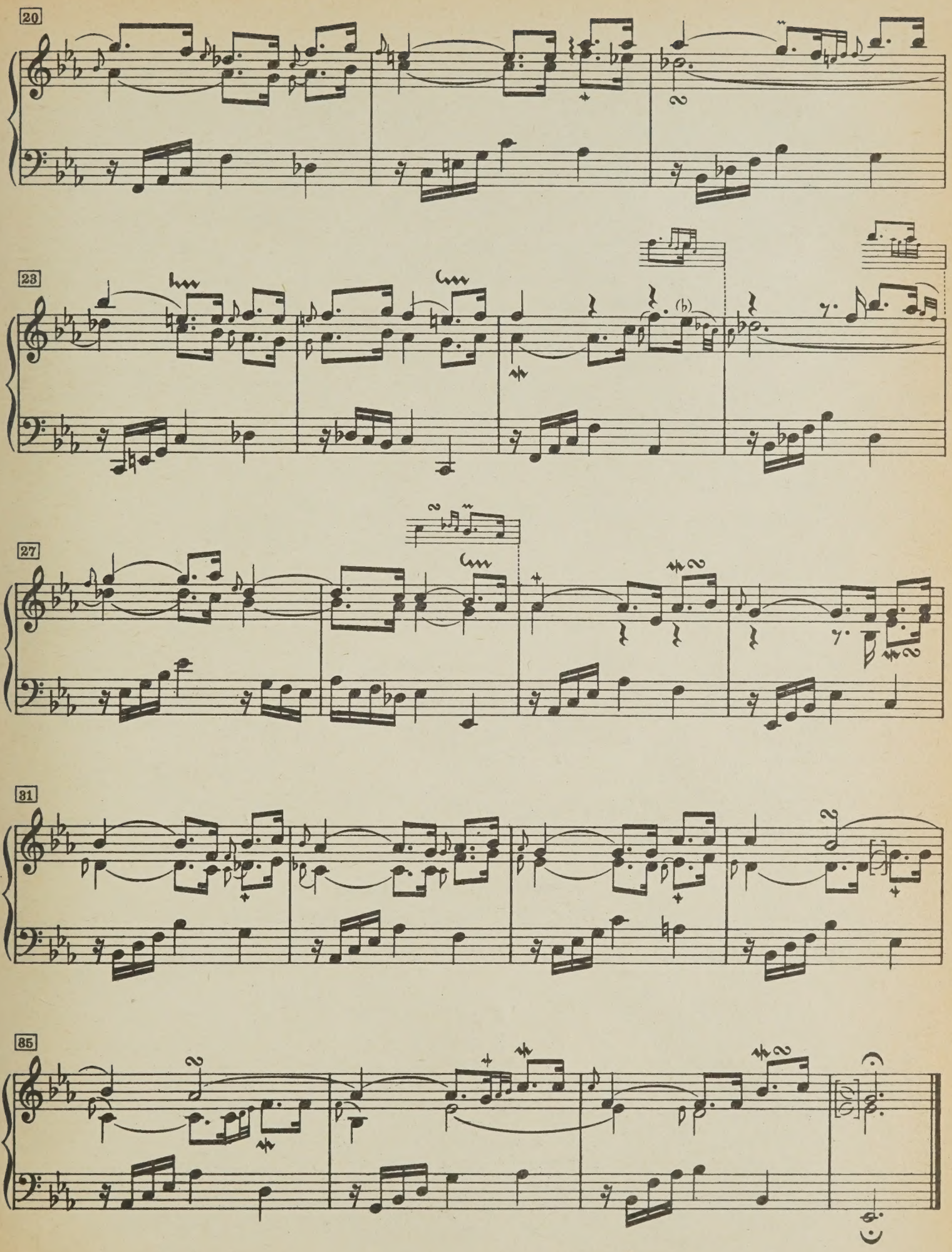
ОРНАМЕНТИРОВАННЫЙ ВАРИАНТ ИНВЕНЦИЙ № 4, 5, 7, 9, 11

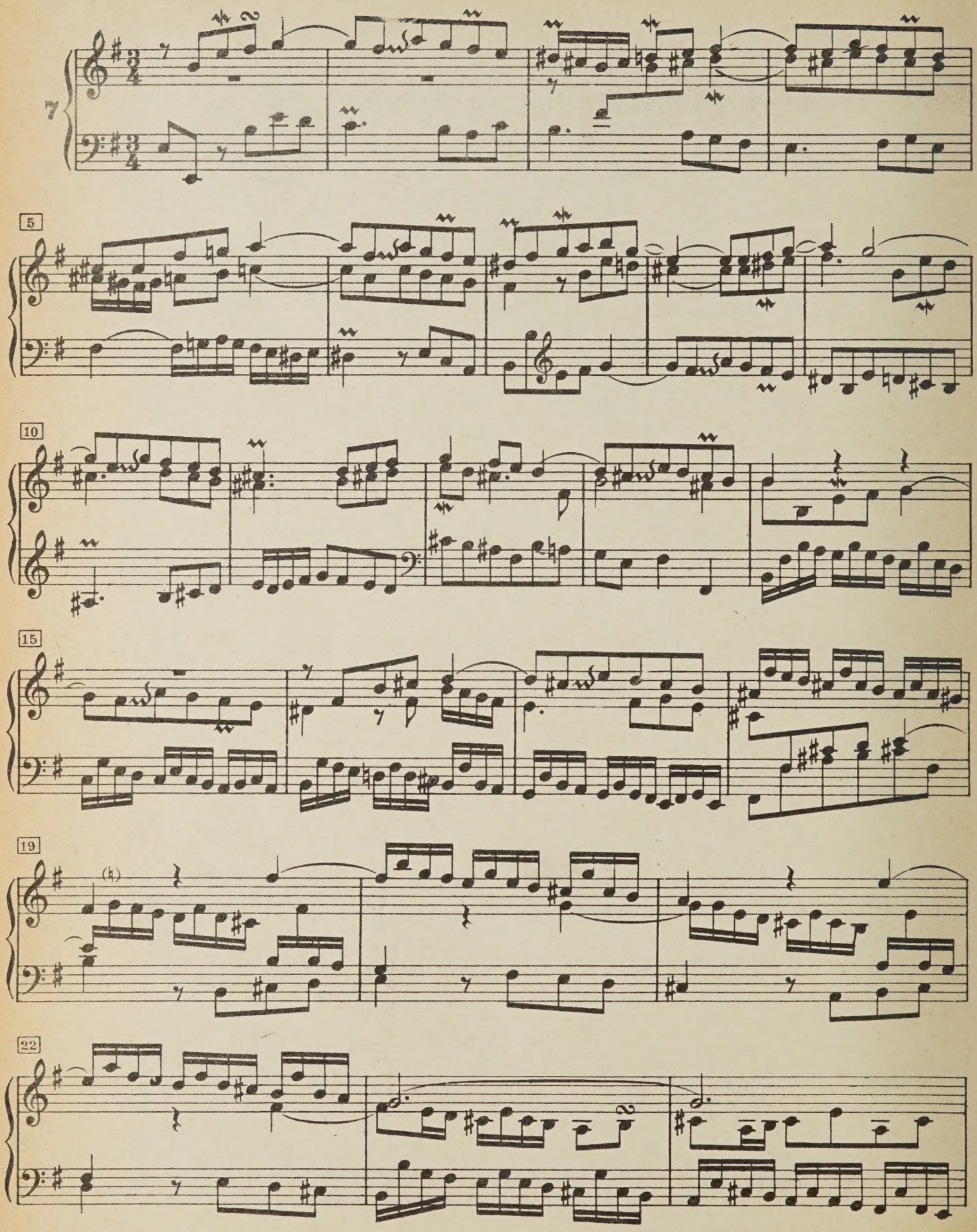
(Редакция Л. Ландсхофа)

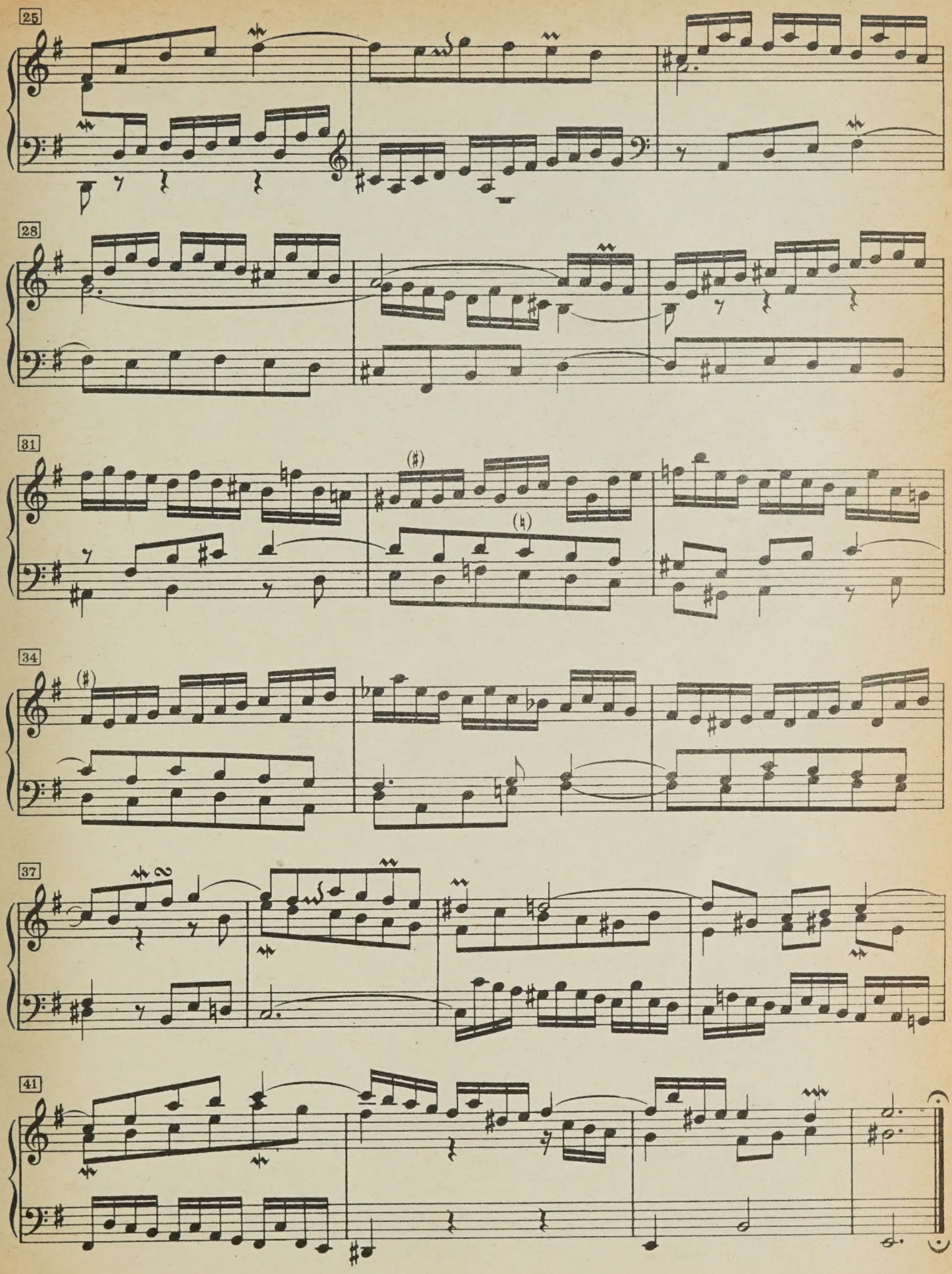


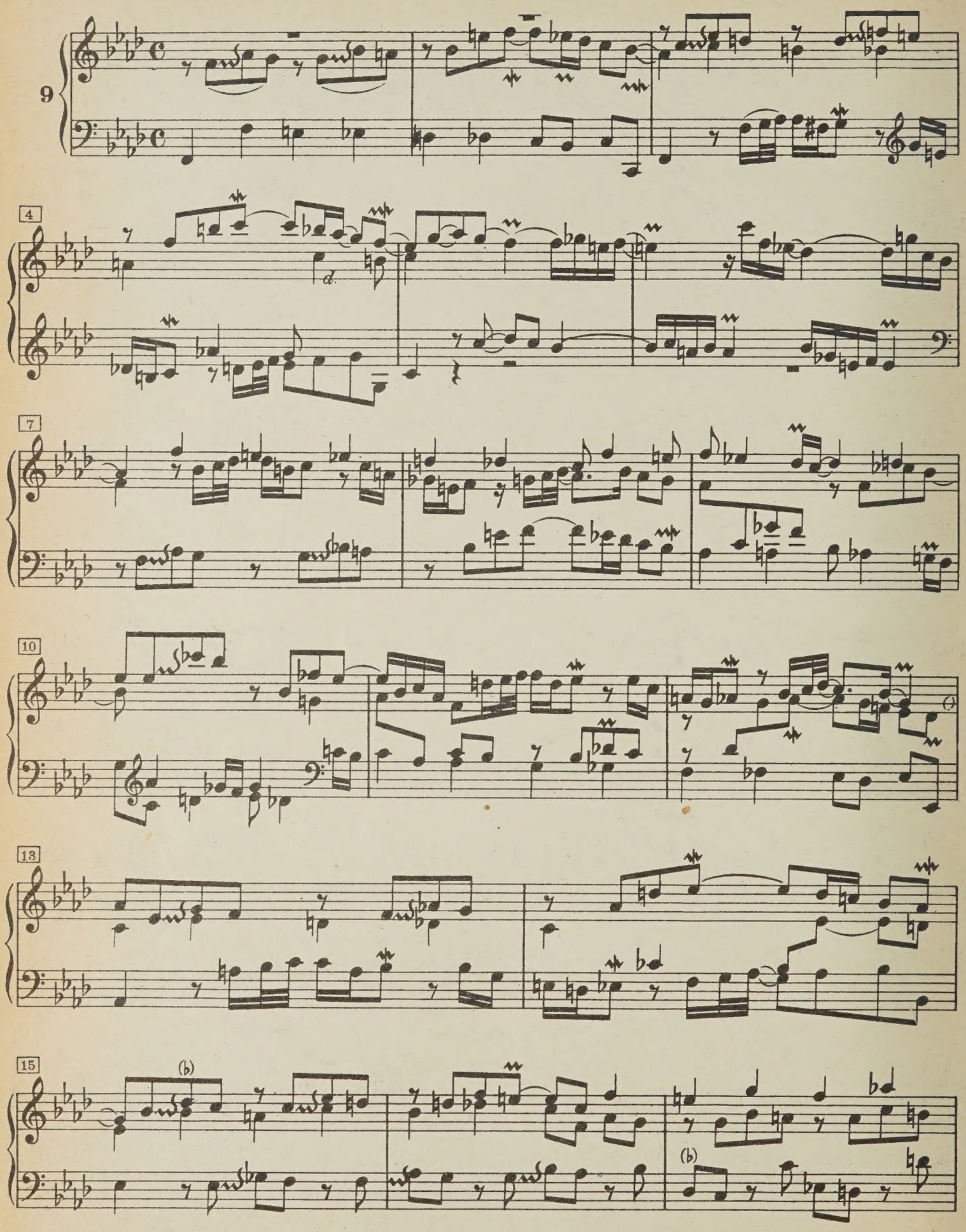

13
15
17
19
21

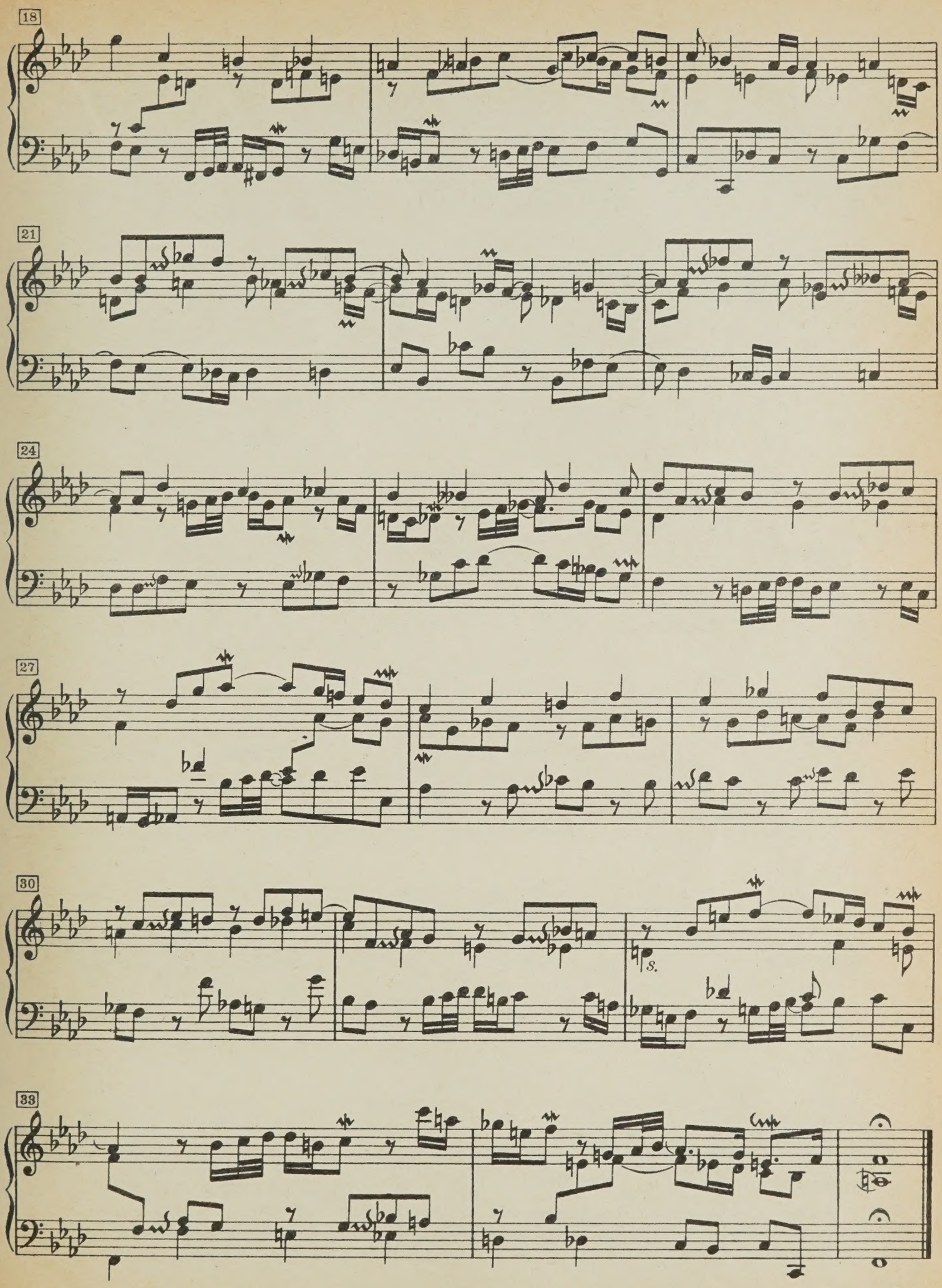

5
4
8
12
16

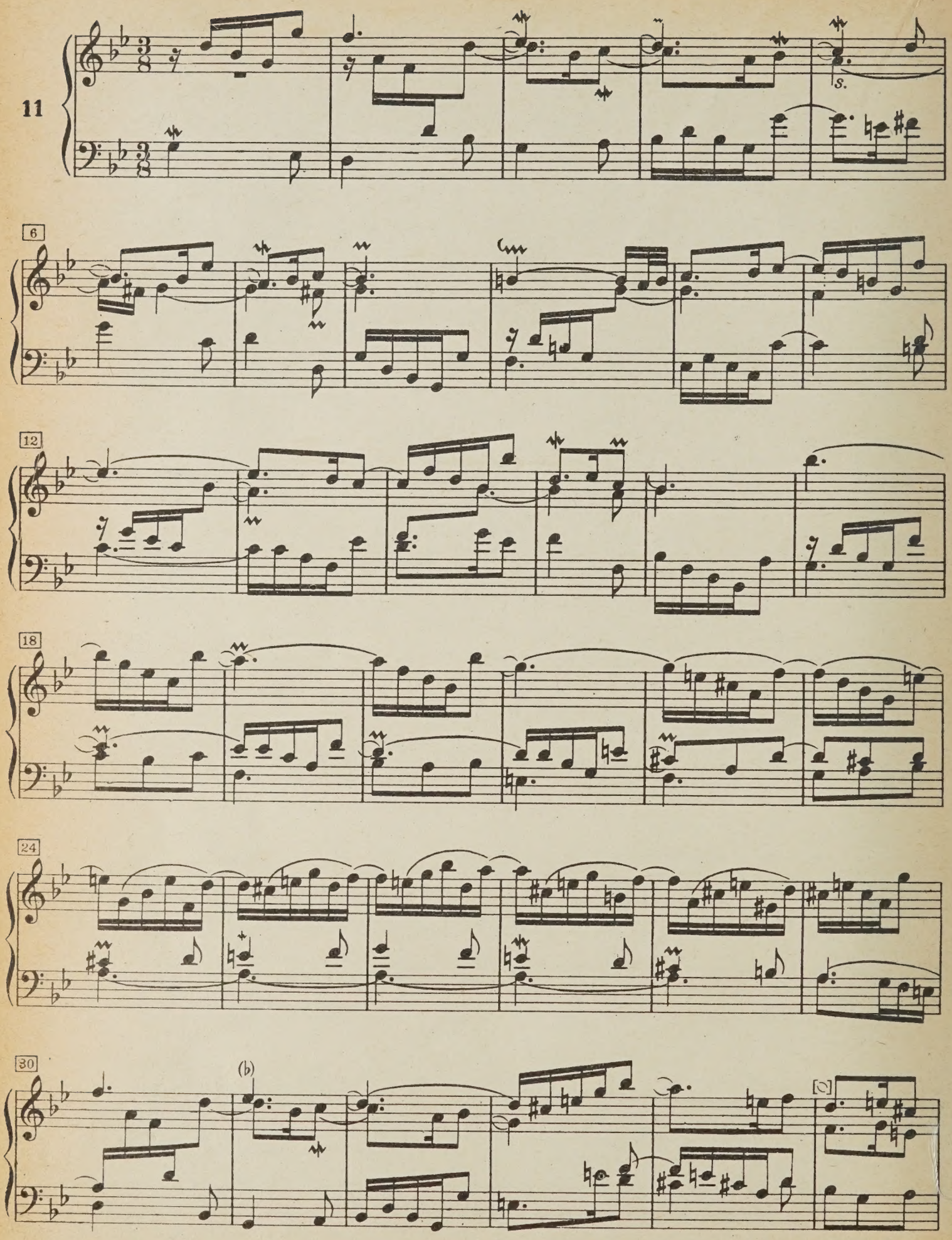

20
23
27
31
35

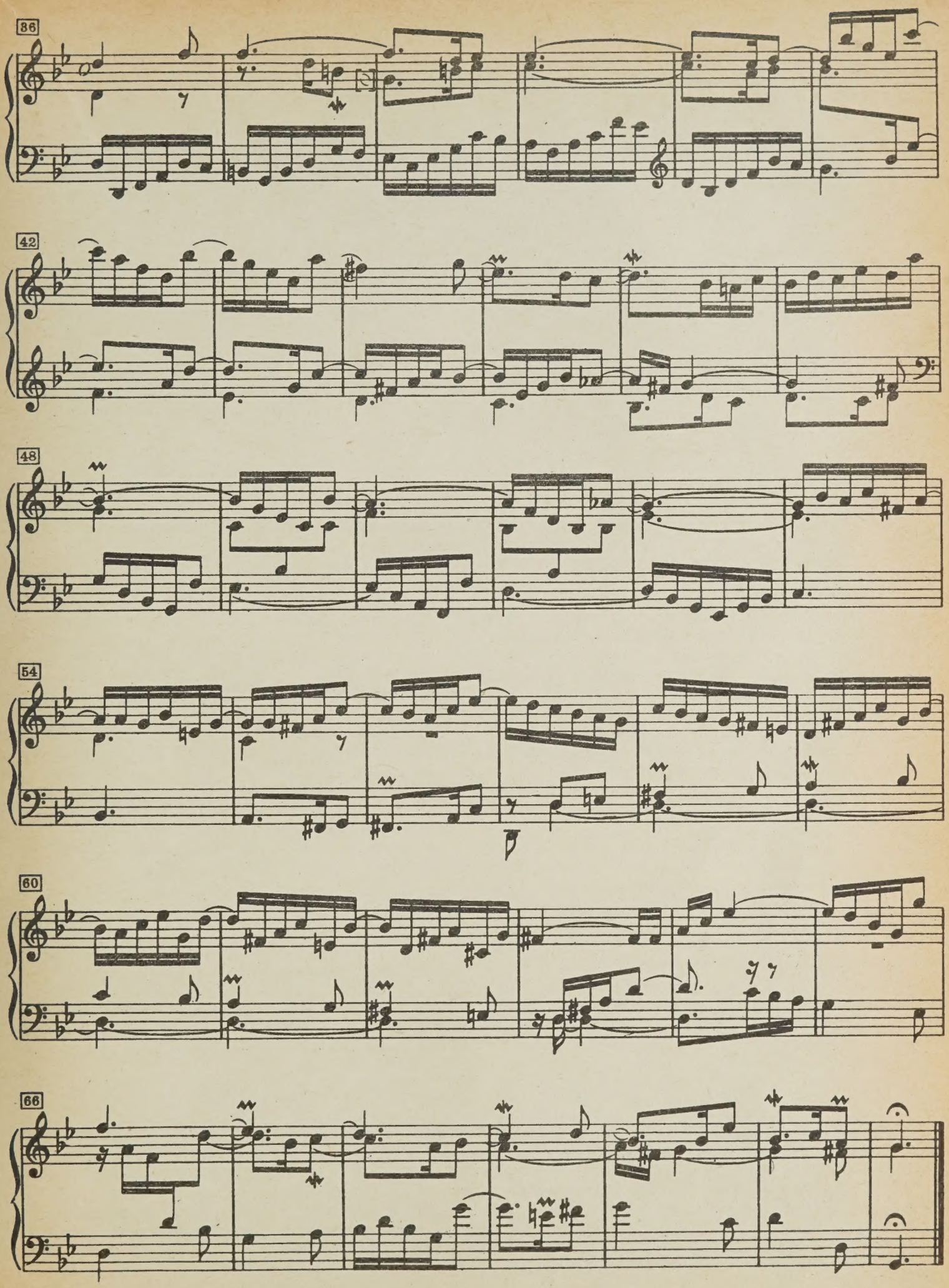

7
5
10
15
19
22


25
28
31
34
37
41


9
4
7
10
13
15
(♭)
(♭)


18
21
24
27
30
S.
33


11
6
12
18
24
30
(b)
(c)


36
42
48
54
60
66

КОММЕНТАРИИ[1]

ДВУХГОЛОСНЫЕ ИНВЕНЦИИ

Инвенция 1

Такт 1. Над *h* верхнего голоса в оригинале — неперечеркнутый мордент. То же в аналогичном месте в следующем такте.

Такт 8. Над *fis* в верхнем голосе в оригинале — неперечеркнутый мордент.

Такт 20. Мордент над *e* в верхнем голосе отсутствует в основном автографе. Он имеется только в «Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха» и в так называемом «Мнимом автографе».

В Приложении (стр. 42) помещен вариант инвенции, в котором шестнадцатые второй и четвертой четвертей заменены триолями. Этот вариант был вписан в основной автограф путем добавления к первоначальной версии мелких нот — вероятно, Бах на уроке продемонстрировал одному из учеников, каким образом можно варьировать исполнение.

Инвенция 2

Такт 4. Над *d* в нижнем голосе (в отличие от аналогичного места в такте 2) в оригинале стоит неперечеркнутый мордент. Этот значок мог служить и для обозначения трели. Он встречается и во всех аналогичных местах на протяжении инвенции.

Такт 13. В основном автографе этот мордент на *d* в нижнем голосе имеется (по всей вероятности, эта инвенция предназначалась для исполнения на двухмануальном клавесине, так как только на нем мордент в этом месте был исполнимым).

Такт 26. Над *d* в верхнем голосе стоит неперечеркнутый мордент.

Инвенция 3

Такт 11. Группетто над *a* добавлено в автографе, по-видимому, чужой рукой. В некоторых копиях над *h* имеется неперечеркнутый мордент (аналогичное место в такте 53).

Такт 22. Над *a* верхнего голоса в основном автографе — неперечеркнутый мордент.

Такт 23. Неперечеркнутый мордент на второй восьмой должен, в соответствии с правилами, начинаться с верхнего звука (то есть *d*).

Такты 37 и 58. В некоторых копиях над *h* (и соответственно — *e*) стоит знак трели.

Такты 39 и 40. Группетто добавлено в автографе, по-видимому, чужой рукой.

Инвенция 4

Такт 15. Над *a* верхнего голоса в «Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха» стоит неперечеркнутый мордент.

Такты 17 и 48. Над второй восьмой верхнего голоса в одних копиях стоит значок трели, в других — неперечеркнутый мордент.

Такт 37. Неперечеркнутый мордент на второй восьмой (отсутствующий в основном автографе) должен, в соответствии с правилами, начинаться с верхнего звука, то есть с *c*.

Примечание 4. На самом деле последние четыре такта являются не кодой, а расширением.

Инвенция 5

В свое издание Бузони включил только часть многочисленных украшений, имеющихся в автографе (они были туда внесены уже после его изготовления). Так, например, на третьей восьмой тактов 1 и 2 (а также почти во всех аналогичных местах) в верхнем голосе стоит перечеркнутый мордент; на третьей шестнадцатой тактов 5, 12, 20 стоит неперечеркнутый мордент.

В заключительном такте трель с нахшлагом на второй четверти должна начинаться сверху, то есть с *g* (начальные звуки: *g, f, es, f*).

Инвенция 7

Кроме украшений, использованных Бузони, имеется еще целый ряд орнаментов в «Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха», а также в так называемом «Мнимом автографе» (некоторые только в одной из этих рукописей).

Такт 3. Над третьей четвертью (*c*) верхнего голоса — перечеркнутый мордент.

---

[1] В настоящих комментариях указываются отклонения нотного текста редакции Бузони от основных источников (см. вступительную статью), а также даются уточнения и разъяснения к отдельным примечаниям Бузони.

Такты 4 и 5. Над первой восьмой в обоих голосах стоят перечеркнутые морденты. В такте 5 перечеркнутый мордент еще имеется над третьей четвертью, а в 6-м — над седьмой восьмой нижнего голоса.

Такт 11. Перечеркнутый мордент на пятой восьмой (*dis*) верхнего голоса.

Такт 21, вторая четверть; такт 22, четвертая четверть — перечеркнутые морденты в верхнем голосе.

Целый ряд мордентов, выписанных нотами, по правилам должен расшифровываться с верхнего звука (такт 2, первая восьмая; такт 6, седьмая восьмая; такт 9, третья восьмая и т. д.).

Инвенция 9

Такт 15. Над *h* верхнего голоса в основном автографе впоследствии была добавлена трель с предварительной опорой на верхнем звуке (Tremblement appuyé).

Такт 33. Над *c* верхнего голоса в основном автографе впоследствии был добавлен перечеркнутый мордент и после него — группетто. Над второй четвертью стоит значок трели, начинающейся с верхнего звука (*as*).

В автографе настоящей инвенции имеются авторские фразировочные лиги (один из редких примеров в клавирном творчестве Баха). Бузони их не принимает во внимание. С оригинальной фразировкой можно ознакомиться по изданию «И. С. Бах. Инвенции и симфонии» (уртекст), Музгиз, 1959.

Инвенция 10

В основном автографе первоначально находились только следующие украшения: верхний голос — такты 2, 16, 20, 22; нижний голос — такты 3, 15, 17, 24. Впоследствии туда был добавлен еще целый ряд мелизмов (вошедших в издание Бузони лишь частично):

Такты 7, 11, 12. На первой восьмой в верхнем голосе — перечеркнутый мордент.

Такт 15. Над *a* в басу — перечеркнутый мордент.

Такт 26. На четвертой и седьмой восьмой верхнего голоса, в отличие от текста Бузони, стоят перечеркнутые морденты.

Инвенция 11

Такт 5. В тексте Бузони фраза в верхнем голосе начинается на второй восьмой нотой *b*. Такое начало соответствует рукописным источникам, но в основном автографе Бах впоследствии переправил это *b* на *d* (в нашем издании исправлено).

Украшения, помещенные здесь Бузони, воспроизводят (но не очень точно) украшения, внесенные в основной автограф уже после его изготовления.

Такт 2. На пятой восьмой в басу должен стоять перечеркнутый мордент (вместо неперечеркнутого).

Такт 8. В верхнем голосе над шестой восьмой — перечеркнутый мордент, над последней восьмой — неперечеркнутый. То же на второй и четвертой восьмых следующего такта.

Такт 9. На шестой восьмой мордент отсутствует.

Такт 10. На второй восьмой — неперечеркнутый мордент, на пятой восьмой — перечеркнутый мордент, предшествующий группетто.

Такт 20, вторая и шестая восьмые; такт 21, вторая восьмая; такт 22, шестая восьмая — в оригинале, в отличие от нашего текста, в нижнем голосе стоят перечеркнутые морденты.

Такт 23, верхний голос — над седьмой шестнадцатой — неперечеркнутый мордент, над половинной нотой — перечеркнутый.

Инвенция 12

Лиги, о которых говорит Бузони в примечании 4, имеются в рукописях. В соответствии с оригиналом трели на половинных нотах с точкой в тактах 1, 3, 9, 11, 18 и 20 должны начинаться с нижнего вспомогательного звука и кончаться нахшлагом, например в такте 1 начало трели на *a*, перед концом снова берется *a*.

В некоторых источниках в такте 21 в верхнем голосе над *fis* стоит группетто, а над *h* (девятая восьмая) — неперечеркнутый мордент.

Инвенция 14

Нельзя согласиться с изменением размера, которое делает здесь Бузони, — становясь более доступной для чтения с листа (меньше коротких длительностей), инвенция в таком виде теряет ясность и обозримость своих контуров. Поэтому, помещая эту инвенцию в искаженном Бузони виде, мы считаем необходимым воспроизвести в Приложении (стр. 44) ее оригинальный вариант (по изданию уртекста, под редакцией Л. Ландсхофа, аппликатура — Э. Бодки).

Инвенция 15

В некоторых рукописях («Мнимый автограф», а также более поздние приписки в основной автограф) имеются лиги. Бузони в своей редакции не принимает их во внимание. Они воспроизводятся в издании уртекста инвенций (см. И. С. Бах. Инвенции и симфонии. Музгиз, М., 1959).

Такт 3. В так называемом «Мнимом автографе» перед первым *fis* верхнего голоса имеется восходящая дужка, обозначающая форшлаг снизу.

Примечание 6. Нельзя согласиться с Бузони — нота *re* здесь имеет чисто мелодическое значение.

ТРЕХГОЛОСНЫЕ ИНВЕНЦИИ (СИМФОНИИ)

Инвенция 1

В так называемом «Мнимом автографе» имеется целый ряд украшений, которые Бузони не включил в свой текст.

Такт 1, верхний голос; такт 2, средний голос. Над одиннадцатой восьмой стоит перечеркнутый мордент, над пятнадцатой — неперечеркнутый.

Такт 3. На четвертой четверти в верхнем голосе — неперечеркнутый мордент.

Такт 5. Над первым *h* в верхнем голосе — неперечеркнутый мордент.

Такт 6. Над одиннадцатой шестнадцатой в верхнем голосе — перечеркнутый мордент.

Такт 7. На второй четверти в верхнем голосе, на

третьей четверти в среднем голосе — перечеркнутые морденты.

Такт 14. Над первым *e* в верхнем голосе — неперечеркнутый мордент.

Такты 19 и 20. На шестой шестнадцатой от конца каждого такта в среднем голосе — неперечеркнутые морденты.

Такт 21. В среднем и верхнем голосах стоят маленькие дужки к заключительным звукам, обозначающие двойной форшлаг *(f—h)*.

В соответствии с правилами морденты в верхнем голосе (такт 6, четвертая четверть; такт 10, вторая четверть) следует исполнять с верхнего звука.

Инвенция 2

В так называемом «Мнимом автографе» имеется целый ряд украшений, которые Бузони не включил в свой текст:

Такт 1. Над первой восьмой *c* и первой четвертью с точкой *g* в верхнем голосе — перечеркнутые морденты, над *h* в нижнем голосе — неперечеркнутый мордент.

Такт 3. Над первой четвертью с точкой *g* в среднем голосе — перечеркнутый мордент. Над первым *es* в верхнем голосе, так же как в такте 4 над половиной с точкой *g* в верхнем голосе, — трель с нахшлагом.

Такт 5. Над *c* в верхнем голосе — перечеркнутый мордент.

Такт 8. Над четвертью с точкой в нижнем голосе — перечеркнутый мордент.

Такт 11. Над седьмой восьмой *g* в верхнем голосе — перечеркнутый мордент.

Такт 12. Над четвертью *fis* в среднем голосе — неперечеркнутый мордент.

Инвенция 3

В так называемом «Мнимом автографе» имеется много добавленных позднее маленьких дуг, обозначающих восходящие и нисходящие форшлаги (см.: И. С. Бах. Инвенции и симфонии. Музгиз, М., 1959). Эта же рукопись содержит и некоторые другие украшения (добавленные уже после ее изготовления):

Такт 1. Над первым *fis* в верхнем голосе — перечеркнутый мордент.

Такт 3. Над третьей восьмой в нижнем голосе — неперечеркнутый мордент.

Такт 8. Над седьмой восьмой в нижнем голосе — перечеркнутый мордент.

Такт 16. Над пятой восьмой в верхнем голосе — неперечеркнутый мордент с предшествующей дужкой, обозначающей форшлаг сверху.

Такт 20. Над последней восьмой в верхнем голосе — неперечеркнутый мордент.

Инвенция 4

В этой инвенции единственное бесспорное украшение, имеющееся в основном автографе, — мордент в среднем голосе, на четвертой четверти такта 4. В соответствии с правилами его следует начинать с верхнего звука *(d)*.

В так называемом «Мнимом автографе» имеется громадное количество украшений, внесенных уже после изготовления рукописи.

Вариант этой инвенции со всеми украшениями (заимствованный из приложения к изданию уртекста инвенций и симфоний под редакцией Л. Ландсхофа, Peters, Leipzig, 1933) мы помещаем в Приложении, стр. 84.

Инвенция 5

Почти все встречающиеся здесь в таком изобилии украшения имеются в основном автографе и добавлены туда через много лет после его изготовления, вероятно в последние годы жизни композитора. Часть этих украшений в редакцию Бузони не вошла, некоторое количество их расшифровано неправильно. Вариант этой инвенции со всеми украшениями, заимствованный из приложения к изданию уртекста инвенций и симфоний под редакцией Л. Ландсхофа, мы помещаем в Приложении, стр. 84.

Находящийся около указания темпа значок (♪=) указывает, что в основу ритмического пульса этой пьесы должно быть положено движение восьмыми (нельзя дробить и затягивать исполнение).

Примечание 2. Легко обнаружить, что в оригинале нет украшения, помещенного в нотном примере.

Инвенция 6

Такт 15. *eis* на последней восьмой в басу имеется только в «Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха». При изготовлении основного автографа И. С. Бах, желая, по-видимому, избавиться от переченья с тенором, поместил *e* без диеза.

Такт 18. В соответствии с правилами расшифровки украшений мордент в верхнем голосе следовало бы начинать с верхнего звука *(cis)*.

Такт 34. Задержание *e* в верхнем голосе имеется только в так называемом «Мнимом автографе».

Такт 38. Действительно, в «Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха» вместо движения шестнадцатыми в верхнем голосе помещалась указанная в примечании 7 секвенция.

В так называемом «Мнимом автографе» имеется ряд украшений, внесенных после его изготовления и не использованных Бузони:

Такт 3. Над первой нотой верхнего голоса — неперечеркнутый мордент.

Такт 11. Над четвертой и седьмой восьмыми верхнего голоса — перечеркнутые морденты.

Такт 15. Над *dis* в верхнем голосе — неперечеркнутый мордент.

Такт 40. К *dis* среднего голоса относится перечеркнутый мордент.

Такт 41. В верхнем и среднем голосах имеется двойное задержание звуков из предыдущего такта.

Инвенция 7

В основном автографе в этой инвенции совершенно отсутствуют украшения (в том числе и помещенный у Бузони мордент в такте 12).

В так называемом «мнимом автографе» имеется громадное количество украшений, бóльшая часть которых была вписана уже после изготовления рукописи. Орнаментированный вариант этой инвенции (заимствованный из приложения к изданию уртекста инвенций и симфоний под редакцией Л. Ландсхофа) мы помещаем в Приложении, стр. 88.

Инвенция 8

В основном автографе в этой инвенции из украшений имеются только четыре неперечеркнутых мордента: в тактах 1, 2, 3 и неиспользованный Бузони неперечеркнутый мордент в такте 10 на пятой восьмой верхнего голоса.

Систематическое применение мордента во всех проведениях темы (использованное Бузони, но Баху не принадлежащее) впервые появляется в издании инвенций 1804 года под редакцией Форкеля (издание Гофмейстера и Кюнеля) и затем переходит в широко распространенное издание под редакцией К. Черни.

Инвенция 9

В автографе имеются две связующие лиги в такте 1 и одна лига на четвертой восьмой баса в такте 3.

В основном автографе в этой инвенции имеется единственное украшение — неперечеркнутый мордент на *g* в такте 12 в верхнем голосе (воспроизведенный и в настоящем издании).

В так называемом «Мнимом автографе» и в некоторых других копиях в этой инвенции имеется громадное количество украшений, делающих пьесу совершенно неузнаваемой. Орнаментированный вариант этой инвенции (заимствованный из приложения к изданию уртекста инвенций и симфоний под редакцией Л. Ландсхофа) мы помещаем в Приложении на стр. 90.

Nota bene Бузони в этой инвенции требует особого внимания педагогов и учащихся, так как дает важные практические советы относительно исполнения полифонии. К сожалению, в существующем переводе выдержек из этого NB (помещено в издании первой части «Клавира хорошего строя» И. С. Баха под редакцией Ф. Бузони, Музгиз, М., 1941, стр. XII и в сборнике «Исполнительское искусство зарубежных стран», выпуск первый, Музгиз, М., 1962, стр. 155) допущена неточность, совершенно искажающая смысл указаний Бузони: в то время как Бузони пишет, что тема III «вследствие своих четких ритмических очертаний всегда будет ясно восприниматься» (и, следовательно, не требует специального выделения), в этом переводе указывается, что, наоборот, эта тема «должна все время явственно выделяться».

Инвенция 11

Текст Бузони в трех местах отклоняется от основного автографа. В тактах 49 и 51 средний голос должен двигаться ровными восьмыми (пунктирный ритм имеется только в так называемом «Мнимом автографе» и то внесен туда позже его изготовления). Указанный в такте 51 бемоль (в скобках) не встречается ни в одной рукописи, а помещен, по-видимому, из неоправданной боязни переченья с верхним голосом.

Такт 63. Во всех трех основных рукописях на первой шестнадцатой в басу помещена пауза. Вариант Бузони происходит из старых копий и изданий (Черни и др.), неправильно прочитавших автограф.

Все три украшения этой инвенции заимствованы из основного автографа, только в такте 9 значок в оригинале предписывает для начала трели следующие ноты: *c, h, a, h.*

В так называемом «Мнимом автографе» и в некоторых других копиях этой инвенции имеется большое количество украшений. Орнаментированный вариант инвенции (заимствованный из приложения к изданию уртекста инвенций и симфоний под редакцией Л. Ландсхофа) мы помещаем в Приложении на стр. 92.

Примечание 2. Слово «элизия» обозначает сжатие (*лат.*). В данном примечании Бузони идет речь о характерном для полифонии несовпадении граней формы в разных голосах. Но как раз здесь вторая часть оканчивается одновременно в трех голосах на сильной доле. Начало следующей части — не на этой доле, а в обоих голосах происходит позже (из затакта).

Примечание 4. Цитированное Бузони заключение в издании Гофмейстера основано на недоразумении. Оригиналом для этого издания послужила «Нотная тетрадь Вильгельма Фридемана Баха», где из-за недостатка места после первого из приведенных здесь тактов был помещен знак повторения (для начальных тактов 2—6) и после этого шел второй из указанных тактов. Переписчик не заметил знака повторения. Таким образом был опубликован этот вариант, никакого отношения к Баху не имеющий.

Инвенция 12

Такт 12. Следует отметить отсутствующие у Бузони, но ошибочно помещенные во многих изданиях (в том числе таких распространенных у нас, как редакции Черни и Гольденвейзера) диезы в басу перед *h* на девятой шестнадцатой и перед *d* на тринадцатой шестнадцатой. Эти диезы отсутствуют во всех рукописях и попали в первое издание инвенций (Гофмейстера) — а оттуда и в другие — по произволу Форкеля, решившего «исправить ошибки» автографов.

Украшения имеются только в так называемом «Мнимом автографе»:

Такт 1. В верхнем голосе имеются две маленькие дуги, обозначающие форшлаги снизу: к *h* на второй четверти и к *a* — на третьей.

Такт 2. В верхнем голосе над *cis* третьей четверти — неперечеркнутый мордент.

Такт 6. В верхнем голосе над второй восьмой *cis* — перечеркнутый мордент, в среднем голосе над четвертой восьмой *gis* — неперечеркнутый.

Такт 9. В верхнем голосе над первой шестнадцатой — перечеркнутый мордент.

Такт 26. В верхнем голосе над первой четвертью — перечеркнутый мордент.

Инвенция 13

Такт 37 и первые две восьмые следующего такта в основном автографе изложены на октаву ниже. В настоящем издании использован вариант так называемого «Мнимого автографа», повторяющий (с изменением одной ноты) версию «Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха».

В основном автографе имеются всего два украшения:

1) Такт 15. Неперечеркнутый мордент в среднем голосе (расшифрованное в нотном тексте и в примечании 2 группетто является результатом ошибочного прочтения Г. Бишофом цифры 2, указывающей палец, — в так называемом «Мнимом автографе»).

2) Такт 35. Неперечеркнутый мордент над *g* в среднем голосе.

Кроме того, в так называемом «Мнимом автографе» и в некоторых копиях имеется целый ряд украшений:

Такты 1—3, верхний голос. Над *a* — перечеркнутый мордент, после *h* — дужка, обозначающая форшлаг снизу к следующей ноте *c*, над которой стоит перечеркнутый мордент и

от которой к следующей ноте *d* поставлен шлейфер. Над обеими нотами такта 3 стоят неперечеркнутые морденты.

Такт 5. Над *e* в среднем голосе — неперечеркнутый мордент.

Такт 7. Над второй восьмой в среднем и верхнем голосах — неперечеркнутые морденты.

Такт 11. Над *gis* в среднем голосе — неперечеркнутый мордент.

Такт 23. Над *d* в верхнем голосе — неперечеркнутый мордент.

Такт 26. Под *e* в среднем голосе — перечеркнутый мордент.

Такты 27 и 31. Над четвертями в верхнем голосе — неперечеркнутые морденты.

Такт 45. Над *h* в верхнем голосе — неперечеркнутый мордент.

Такт 52. Над *a* в верхнем голосе — перечеркнутый мордент.

Такт 55. Под *h* в басу — неперечеркнутый мордент.

Такт 64. Перед заключительным *cis* в среднем голосе стоит дужка, обозначающая форшлаг сверху.

Примечание 1. Вероятно, Бузони имеет в виду добавление в такте 4 мелодического материала в другом голосе (см. проведения темы в тактах 25—28 и 53—56).

Инвенция 14

Такт 5. Следует отметить отсутствующий у Бузони, но ошибочно стоящий во многих изданиях (в том числе таких распространенных у нас, как редакции Черни и Гольденвейзера, а также в академическом издании Баховского общества) бемоль на второй шестнадцатой последней четверти в басу. Этот бемоль противоречит всем автографам, копиям и также изданию Гофмейстера.

В основном автографе имеются только два украшения:

1) Такт 2. Неперечеркнутый мордент в среднем голосе (который, в отличие от расшифровки Бузони, следует исполнять с верхнего звука).

2) Такт 7 — трель в басу.

В так называемом «Мнимом автографе» имеется еще целый ряд украшений:

Такт 7. Под первой нотой среднего голоса — перечеркнутый мордент.

Такт 10. Под третьей шестнадцатой среднего голоса — неперечеркнутый мордент.

Такт 11. Помещенный над последней четвертью верхнего голоса значок предписывает (в отличие от расшифровки Бузони) начало с верхнего звука (*f, e, d*) и затем трель на *e—f*.

Такт 15. Над четвертой шестнадцатой верхнего голоса — перечеркнутый мордент. К этой ноте снизу и от нее к следующей — вниз — идут дужки, обозначающие форшлаги.

Такт 17. Над четвертой восьмой верхнего голоса помещен значок трели с нахшлагом.

Инвенция 15

В такте 26 в основном автографе первая нота среднего голоса — шестнадцатая *h*, в «Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха» — пауза шестнадцатая. Слигованного с предыдущим тактом *ais* (которое помещено у Бузони, по-видимому, для того, чтобы придать исполнению пассажа бо́льшую плавность) нет нигде.

Кроме единственного в основном автографе украшения в предпоследнем такте, имеется еще целый ряд орнаментов в так называемом «Мнимом автографе» (не вошедших в настоящее издание):

Такт 2. Над первой нотой нижнего голоса — неперечеркнутый мордент.

Такт 5. Над первой нотой верхнего голоса — неперечеркнутый мордент.

Такт 18. Над первой нотой среднего голоса — неперечеркнутый мордент.

Такт 32. Перед первой нотой верхнего голоса — дужка, обозначающая форшлаг сверху.

ДОПОЛНЕНИЕ [1]

Объяснение основных полифонических терминов, встречающихся в примечаниях Ф. Бузони

Имитация (от лат. immitatio — подражание) — повторение темы или мелодического оборота в каком-либо голосе непосредственно за другим голосом.

Интермедия (от лат. intermedius — находящийся посредине) — в фуге промежуточный эпизод, подготавливающий и связывающий различные проведения темы; иногда называется интерлюдией.

Канон (греч., — норма, правило) — музыкальная форма, основанная на строгой непрерывной имитации — последовательном проведении одной и той же мелодии во всех голосах полифонического произведения. Голоса, участвующие в каноне, повторяют мелодию ведущего голоса, вступая раньше, чем эта мелодия окончится у предыдущего голоса. Каноны различают по числу голосов (двухголосные, трехголосные и т. д.), по интервалам между ними (канон в приму, квинту, октаву и пр.) и т. д. Техника канона подготовила развитие фуги.

Контрапункт (от лат. punctum contra punctum — нота против ноты) — полифония. В более узком смысле — мелодия, звучащая одновременно с темой. Двойной контрапункт — такое соединение двух мелодий, при котором возможна их перестановка (нижний голос оказывается верхним).

Обращение темы — проведение темы в противодвижении (то есть с противоположным направлением интервалов).

Противосложение — мелодия, звучащая одновременно с темой фуги или другого полифонического произведения (то есть, контрапункт к теме).

Стретта (итал. stretta, буквально — сжатие) — в фуге тесное проведение темы несколькими голосами (тема вступает в последующем голосе до того, как она закончилась в предыдущем).

Фуга (от лат. fuga — бег, бегство) — форма полифонических произведений, основанная на имитационном проведении одной, реже двух и более тем во всех голосах по определенному тонально-гармоническому плану. Фуга — высшая форма полифонии.

[1] Составлено в основном по «Энциклопедическому музыкальному словарю», М., 1959.

СОДЕРЖАНИЕ

Н. Копчевский. Инвенции И. С. Баха 6
Предисловие 10
Предисловие ко второму изданию 11

15 двухголосных инвенций
1. C-dur 12
2. c-moll 14
3. D-dur 16
4. d-moll 18
5. Es-dur 20
6. E-dur 22
7. e-moll 24
8. F-dur 26
9. f-moll 28
10. G-dur 30
11. g-moll 32
12. A-dur 34
13. a-moll 36
14. B-dur 38
15. h-moll 40
Приложение Ф. Бузони. Вариант инвенции № 1 42

Приложение к советскому изданию. Инвенция № 14 в оригинальном изложении (Редакция Л. Ландсхофа) 44

15 трехголосных инвенций
1. C-dur 46
2. c-moll 48
3. D-dur 52
4. d-moll 54
5. Es-dur 56
6. E-dur 59
7. e-moll 62
8. F-dur 64
9. f-moll 66
10. G-dur 70
11. g-moll 72
12. A-dur 76
13. a-moll 78
14. B-dur 80
15. h-moll 82
Приложение к советскому изданию. Орнаментированный вариант инвенций № 4, 5, 7, 9 и 11 (Редакция Л. Ландсхофа)
4. d-moll 84
5. Es-dur 86
7. e-moll 88
9. f-moll 90
11. g-moll 92

Комментарии 94
Дополнение. Объяснение основных полифонических терминов, встречающихся в примечаниях Ф. Бузони 98

Иоган Себастьян Бах
ИНВЕНЦИИ
для фортепиано

Редактор И. Добрый Художник П. Серов
Техн. редактор Ю. Вязьмина
Корректор М. Ефименко

Подписано к печати 17/III-66 г. Формат бумаги 60×90 1/8.
Печ. л. 12,5. Уч.-изд. л. 12,5. Тираж 65 000 экз. Изд. № 983.
Т. п. 66 г. № 1043. Зак. 1083. Цена 1 р. 23 к.

Издательство «Музыка», Москва,
набережная Мориса Тореза, 30

Московская типография № 17 Главполиграфпрома
Государственного комитета Совета Министров СССР
по печати, ул. Щипок, 18

BINDING SECT. JAN 10 1969

M
25
B13
S.772
-801
B8

Music

Bach, Johann Sebastian
[Inventions, harpsichord]
Inventsii

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY